BULLETIN OF THE UNIVERSITY OF WISCONSIN

NO. 54

PHILOLOGY AND LITERATURE SERIES, VOL 2, NO. 2, PP. 77-204

SCHILLERS EINFLUSS AUF GRILLPARZER

EINE LITTERARHISTORISCHE STUDIE

VON

O. E. LESSING

A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY,
UNIVERSITY OF MICHIGAN
1901

Published bi-monthly by authority of law with the approval of the Regents of the University and entered at the post office at Madison as second-class matter.

MADISON, WISCONSIN

AUGUST, 1902

Ann Arbor
1902

Bulletin of the University of Wisconsin.

Committee of Publication

THE PRESIDENT OF THE UNIVERSITY.

WILLIAM HERBERT HOBBS, Editor-in-Chief

EDITORS

Richard T. Ely, *Economics and Political Science Series*
William H. Hobbs, *Science Series*
J. B. Johnson, *Engineering Series*
Charles Forster Smith, *Philology and Literature Series*
Frederick J. Turner, *History Series*

BULLETIN OF THE UNIVERSITY OF WISCONSIN

NO. 54

PHILOLOGY AND LITERATURE SERIES, VOL 2, NO. 2, PP. 77–204

SCHILLERS EINFLUSS AUF GRILLPARZER

EINE LITTERARHISTORISCHE STUDIE

VON

O. E. LESSING

A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY,
UNIVERSITY OF MICHIGAN
1901

Published bi-monthly by authority of law with the approval of the Regents of the University and entered at the post office at Madison as second-class matter

MADISON, WISCONSIN

AUGUST, 1902

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551522_0057

Herrn Professor August Sauer

IN DANKBARER VEREHRUNG GEWIDMET

VORBEMERKUNG.

Die vorliegende Arbeit ist auf Anregung Herrn Prof. Sauers unternommen worden. Was sie Gutes enthalten mag, habe ich seinem Rate zu verdanken. Den von ihm vorgeschlagenen Plan auch nur annähernd auszuführen war mir leider unmöglich, da mir nur kurze Zeit eine deutsche Bibliothek, die Münchener, zur Verfügung stand. Ich hoffe jedoch in nicht gar zu ferner Zukunft, unter günstigeren Verhältnissen, das Thema in seiner Gesamtheit behandeln zu können.

Sobald die Arbeit, einschliesslich der Lyrik, beendigt ist, werde ich ein Register sämtlicher Parallelstellen für Schiller und Grillparzer anfertigen.

Einen Teil des Materials habe ich im Frühjahr 1900 in München gesammelt. Ausgeführt habe ich die Arbeit hier in Madison, wo sie im Juli 1901 zum Abschluss kam.

O. E. Lessing.

Madison, Wis., den 3. Mai 1902.

I. KAPITEL.

Grillparzers Urteil ueber Schiller.

Noch vor seinem Eintritt in das Gymnasium, 1801, wurde Grillparzer mit Dichtungen Schillers bekannt. Im Hause einer Tante fand er neben einigen Jugenddramen Goethes auch *Wallensteins Lager* und *die Piccolomini* vor. Die Buchausgabe des *Wallenstein* war schon 1800 nach Wien gekommen und die Lektüre sowie der Nachdruck durch die Censur gestattet worden.[1] Natürlich hatte der neunjährige Knabe für Schiller noch kein Verständnis: "Noch war *Wallensteins Lager* und die beiden *Piccolomini* da, von denen ich nur das erstere in ganzer Folge, *die Piccolomini* aber nur stellenweise las, da mir die langen Reden auf nichts hinauszugehen schienen. Meiner ganzen Einbildungskraft bemächtigte sich Gozzis *Rabe* in deutscher Uebersetzung, den ich Goethes, Schillers und Shakespeares Dramen weit vorzog" (19, 25 f.).[2] Um die Zeit der Abfassung des Gedichtes *Der Abend, 27.* April 1806, kamen Grillparzer die vier Jugenddramen Schillers in die Hände: *Die Räuber, Kabale und Liebe,—Fiesko* hatte ich aufführen gesehen—und *Don Karlos.* Das letztere Stück entzückte mich, und ich ging daran, auch ein Trauerspiel zu schreiben. Ich wählte dazu aus der Geschichte Peters des Grausamen die Ermordung seiner Gattin, *Blanka von Kastilien,* und diese letztere gab den Titel her. Ich übereilte mich nicht und schrieb ziemlich lange daran, wobei ich immer den *Don Karlos* im Auge hatte, mit dem es übrigens auch zwei Fehler gemein hatte, dass ich nämlich in der Mitte des Stückes am Plane änderte und es so ungeheuer lang geriet, dass man gut zwei volle Abende

[1] Fournier, Wiener Neue Freie Presse 11. Oct. 1898.

[2] Bei Citaten aus Grillparzers Werken bezieht sich die erste Ziffer stets auf die Nummer des Bandes der zwanzigbändigen Ausgabe von 1892, die zweite auf die Seitenzahl.

daran zu spielen gehabt hätte" (19, 37 f.). Auch seine Freunde suchte Grillparzer für *Don Karlos* zu begeistern (Jahrbuch 3, 108). Wie sehr der tiefe Eindruck, den *Don Karlos* auf Grillparzer in der Jugend machte, seine ganze Lebensanschauung bestimmte, ist durch die Untersuchung Duschinskys über den Zusammenhang des *Don Karlos* mit dem Fragment *Esther* erwiesen worden.[3]

Im Einzelnen lässt es sich nicht sagen, in welcher Reihenfolge die Werke Schillers an Grillparzer herantraten. Die Arbeit an der *Blanka* begann 1807; schon der erste Akt und die 1807 bis 1809 neben der *Blanka* entstandenen Fragmente anderer Dichtungen zeigen die Kenntnis der Gedichte und späteren Dramen Schillers. Aufzeichnungen und Urteile über Schiller sind uns erst von der Zeit an überliefert, da Grillparzer, unter dem Einfluss von Schreyvogels *Sonntagsblatt,* seine überschwängliche Bewunderung Schiller entzog und Goethe zuwandte. "Ich las Anfangs Schillern," schreibt er am 20. Juni 1810 in sein Tagebuch, "und schrieb dabei meine *Blanka* und mir fiel nie ein, an der Vortrefflichkeit derselben, an meinem vorzüglichen Dichtertalente zu zweifeln, denn Schiller war mein Idol, mein Vorbild, und mein Gefühl (vielleicht auch meine Eitelkeit) sagte mir, ich sei auf dem Wege, ihn zu erreichen. Das erhob mich ganz natürlich und gab mir Muth und Kräfte, doch durch Goethe war ich in eine ganz andere Welt versetzt. Es waren nicht mehr die zwar kräftigen, aber rauhen Pinselstriche, da war, möchte ich sagen, keine Freskomalerei mehr, die Zartheit des Miniaturmalers hatte ich mir zum Muster genommen, und—ich fühlte meine Hand zu schwach" (Jahrbuch 3, 129). Die Lektüre von *Werthers Leiden* bekehrt ihn von der Ansicht, dass die Werke Goethes mit Schillers Schriften keine Vergleichung aushalten könnten. *Faust* frappiert ihn zuerst, doch wagt er kein Urteil zu fällen, "da dieses Drama so unermesslich von der als einzig gut gedachten Form meines infalliblen Schiller ganz abwich." Nach einer zweiten Lektüre sind jedoch alle Vorurteile zerstört: "...der kühne, interessante Mann riss meine Seele auf immer von Schillers rohen grotesken

[3] Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, Nov. 1899.

Skizzen weg" (Jahrbuch 3, 128). Am Tage vorher fragt er sich, ob er die Aenderung in seinem Geschmack einem Fortschritt seiner Bildung zuzuschreiben habe. "Noch vor einem halben Jahre konnten mich Schillers Schriften entzücken, dahingegen Goethe eine sehr untergeordnete Rolle bei mir spielte; nun ist es ganz umgekehrt, ich suche Schillern bei mir und sogar manchmal bei Andern auf eine leidenschaftliche Art zu verkleinern, indess Goethe mich ganz dahinreisst" (19. Juni 1810; Jahrbuch 3, 127).

Sauer teilt in der Einleitung zu den gesammelten Werken mit, wie weit Grillparzer in dieser Verkleinerung Schillers ging. "Er nennt *Kabale und Liebe* das elendeste Machwerk, das je ein Mann, der doch, und zwar nicht ohne Grund, Anspruch mache, unter die Matadors seiner Nation gezählt zu werden, aus bunten glitzernden Lumpen zusammengeflickt habe und an dessen breiten Worten und hohen Stelzen man unmöglich die Arbeit des Verfassers, ein Meisterwerk liefern zu wollen, erkennen könne. Er spottet über Schillers lächerliche, patzige Sucht, in seinen kleinen vermischten Schriften den Philosophen spielen zu wollen, er ist empört über die Arroganz und Unverschämtheit, in Goethes *Egmont* einen Auftritt einzuflicken, der die reine, ruhige, Schillern ganz unfassbare Harmonie des Ganzen mit einem aus der Grundsuppe der Menschheit heraufgeholten Zerrbilde verunstalte. Er macht sich über den bombastischen Wortschwall in der *Braut von Messina,* über die *Xenien* lustig; mit einem Worte: er hasst den von ihm einst vergötterten Dichter, er ärgert sich, wenn er sich auf Entlehnungen aus dessen Werken ertappt, er ärgert sich über die Aehnlichkeit seiner *Blanka* mit dem *Don Karlos*" (1, 29). In ruhigeren Stunden kommen dem jungen Hitzkopf dann allerdings Zweifel, ob die Freunde am Ende nicht doch Recht hätten, wenn sie ihm Parteilichkeit gegen Schiller vorwürfen. "Es ist sonderbar, dass Schillers Werke mir nur darum so ganz unausstehlich vorkommen, wenn ich an sie denke, da mein Missfallen sich beträchtlich mindert, wenn ich sie wirklich lese (einige wenige Stücke ausgenommen).... Ich las heute einige Stellen aus der *Jungfrau von Orleans* und sie haben mich bis zu Thränen gerührt, eine Sache, die mir beinahe neu geworden ist. Sollte ich

Schillern Unrecht thun–" (23. Juni 1810; Jahrbuch 3, 130). Acht Tage später weiss er sich seine Rührung, um Schiller ja kein zu grosses Verdienst zugestehen zu müssen, zu erklären. Seiner Gewohnheit nach lese er alle besseren Verse sich laut vor, der Rythmus des Verses, die Modulation der Stimme setze seine Phantasie in Bewegung, die ihm vorliegenden Verse seien nur die Begleitung zu dem Text in seinem Kopfe, wie er ja auch über Musikstücke zu phantasieren pflege. In Stunden sanfter Melancholie geschehe ihm dies mit allen Dichtern; so sei es ihm auch neulich mit der *Jungfrau von Orleans* gegangen: "Anfangs wollte ich mir diess selbst nicht gestehen, denn ich glaubte, meine Parteilichkeit sei Schuld an dieser Erklärung, doch weiteres Nachdenken hat mich völlig überzeugt, denn gerade, wenn ich parteiisch wäre, könnte mich Schiller gar nicht rühren, denn in einem solchen Zustande fällt alle Empfänglichkeit für Rührung weg; wenigstens bei mir ist diess der Fall" (Jahrbuch 3, 134 f.).

Mit zunehmender Reife verwandelte sich der knabenhafte Hass von selbst wieder in die Schiller gebührende Verehrung. Das wilde Aufbäumen gegen Schillers übermächtigen Einfluss hat Grillparzer aber für immer vor unfreier Nachahmung bewahrt. In seinem Urteil wie in seinem Schaffen ist er Schiller bei aller Nacheiferung vom *goldenen Vliess* an unabhängig und des eigenen Wertes bewusst gegenübergestanden.

Sein Verhältnis zu den Klassikern der Weltlitteratur bezeichnet Grillparzer in der Selbstbiographie folgendermassen: "Ich war nie... ein blinder Anbeter Goethes, sowenig als irgend eines andern einzelnen Dichters. Da wo sie alle zusammentrafen, schien mir die Poesie zu liegen; die einzelnen Abweichungen gaben ihnen teils den Reiz der Individualität, teils waren sie nicht frei von dem allgemeinen Los der Menschheit: zu irren nämlich" (19 ,121). Poesie war ihm aber reflexionslose Naturwahrheit, nicht im Sinne des modernen Naturalismus, sondern im Sinne der Anschaulichkeit und Objektivität Homers, Goethes, Shakespeares und Lope de Vegas. Mit Schiller stimmte er theoretisch in dem Satze überein: "Die Kunst beruht auf einer Steigerung des Wirklichen und unterscheidet sich eben dadurch von Natur"

(13, 170).[4] Die grössere Natürlichkeit Goethes war es, was den jungen Grillparzer anzog und von Schiller entfernte. Mit dem wachsenden Bedürfnis nach frischer Naturpoesie wandte sich seine Vorliebe von Goethe zu Shakespeare und endlich zu Lope de Vega. Im Vergleich mit letzterem war auch Goethes Poesie nicht naiv genug: "Die neueren Dichter, so vortrefflich sie sein mögen, hatten mir immer so viel Beimischung von Prosa, so viel Lehr- und Reflexionsmässiges, dass ich eigentliche Erquickung nur in der alten Poesie fand, wo die Gestalt noch der Gedanke und die Ueberzeugung der Beweis ist... Die Griechen, die Spanier, Ariost und Shakespeare waren die Freunde meiner Einsamkeit, und ihre Darstellungsweise mit der Auffassung der neueren Zeit in Einklang zu bringen, mein halb unbewusstes Streben" (18, 161; Notizen aus dem Jahre 1849). Ganz ähnlich spricht sich Grillparzer einige Jahre später in der Selbstbiographie aus: "Zugleich war ich kein Freund der neueren Bildungsdichter, selbst Schiller und Goethe mitgerechnet; nebst Shakespeare zogen mich die Spanier, Calderon und Lope de Vega, an; nicht was durch die Erweisbarkeit Billigung; was durch seine blosse Existenz Glauben erzwingt, das schien mir die wahre Aufgabe der dramatischen Poesie zu sein" (19, 152 f.). Ebenso bezeichnet er seine Stellung zur Wissenschaft: "So giebt es für mich keinen andern Beweis als Anschaulichkeit" (Jahrbuch 3, 144).

Von diesem Standpunkte aus übt er an Goethe und Schiller Kritik. Der Umstand, dass die Deutschen sich darüber streiten, wer der grössere Dichter sei, Goethe oder Schiller, während kein Grieche jemals an Homer, kein Italiener an seinem Dante oder Ariost gezweifelt habe, wie kein Engländer mehr an Shakespeare zweifle, beweist ihm, "dass jedem dieser beiden bedeutenden Männer ein Ingrediens der echten Poesie fehle, das, nach der Verschiedenheit der Ansichten, jede der beiden Parteien für das Wesentlichste hält" (18, 52). Als Bildungsdichter haften beide zu sehr an der Reflection und Theorie. "Die Bildung und die Poesie sind sich in einer gewissen Beziehung sogar entgegenge-

[4] Vgl. besonders Schillers Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie und die Rezension von Matthissons Gedichten (Harnack, Die Klassische Aesthetik der Deutschen, p. 70).

setzt; denn die erstere strebt nach Allseitigkeit, gleich der Vernunft, und die letztere ist und soll einseitig sein, wie das Gefühl. Sie isoliert ihren Gegenstand, und statt ihn nach seinem Verhältnis zu den übrigen Dingen zu beurteilen, macht sie ihn zum Massstab seiner selbst. Deshalb ist Homer grösser als Schiller..." (18, 20). Aergerlich verwahrt sich Grillparzer gegen die Behauptung Gervinus', der deutschen Poesie gebühre der Vorzug vor der aller andern Nationen, weil die Deutschen, namentlich Schiller und Goethe, die Kunst auf das griechische Ideal zurückgebracht hätten. "Das kann von Schiller doch nur in der Theorie gelten, in der Praxis wüsste ich nichts davon zu rühmen" (18, 23). Mit Genugthuung konstatiert er ein Jahr darauf, 1857, dass sich Schiller selbst der Nachteile des Theoretisierens für das poetische Schaffen bewusst wurde: "Wenn Schiller in seinem Aufsatze *Ueber das Pathetische* meint: das Tragische liege in dem Widerstande der geistigen Kraft gegen die sinnliche Gewalt, so möchte ich wissen, wo in *Romeo und Julie* auch nur der geringste Widerstand gegen die Empfindung geleistet wird, und doch ist *Romeo und Julie* im höchsten Grade tragisch. Darin soll kein Tadel gegen Schiller liegen, sondern gegen die philosophische Theorie in Kunstsachen überhaupt. Die Regel passt nie auf alle Fälle, und darum hat Schiller in den Jahren seiner Reife ausdrücklich jede Stunde bedauert, die er mit solchen Spekulationen verloren" (18, 73). So kann Grillparzer, in einem Gespräch mit E. Kuh über die unfruchtbare Metaphysik der Deutschen spottend, Schiller als Beweis anführen: "Schiller sogar hat endlich das Wort gesprochen, er gebe alle Metaphysik für einen einzigen Handwerksgriff der Kunst hin."[5]

Der Gegensatz zwischen "Bildungs"- und "Naturdichter" prägt sich nirgends deutlicher aus als in ihrem Verhältnis zum Publikum. Schiller und Goethe sahen von der Höhe ihres durch die ausgedehntesten theoretischen Studien geläuterten Geschmackes auf das Publikum verächtlich herab; Grillparzer dagegen glaubte, dass der Dichter nur vom Publikum darüber belehrt werden könne, ob er die allgemeine Menschennatur getroffen habe. "In

[5] Emil Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs, p. 217.

Deutschland ist der Wert des Publikums nie genug erkannt worden. Schiller und Goethe haben an kleinen Orten gelebt und daher den Eindruck dieser grossartigen Erscheinung nie empfunden, weshalb sie auch von der unberufenen Menge abschätziger sprechen als billig" (16, 27 f; 19, 102 f.). "Um wie viel grösser wäre der grosse Dichter (Schiller) geworden, wenn er je ein Publikum und echte Schauspieler gekannt hätte" (19, 135).

Trotzdem sich Grillparzer seinem innersten Wesen nach mit den grossen Realisten Lope de Vega, Shakespeare, und in zweiter Linie Goethe näher verwandt fühlte als mit Schiller, so ist er doch nie in den Fehler verfallen Schillers Bedeutung für das deutsche Drama zu verkennen, wie es heutzutage zur Mode geworden ist. Es war keine leere Phrase, wenn er 1859 an die Leipziger Fakultät schrieb, dass er immer den Weg gegangen sei, den Schiller vielleicht für jede künftige Zeit den Deutschen vorgezeichnet habe. Während er vor der Nachahmung Goethes, Shakespeares und vor allem seines Lieblings Lope de Vega wiederholt warnte, hat er Schiller nicht nur sich selbst zum Muster genommen, sondern auch jungen Dichtern stets als Vorbild aufgestellt. Zu tadeln hat er an dem *Dramatiker* Schiller nur Einzelheiten. Nach dem Zeugnis Otto Prechtlers kam Grillparzer immer auf Schiller zu reden, wenn das Verhältnis des tragischen Dichters zum praktischen Theater besprochen wurde. Die Dichter seien immer geboren worden, nur die Handwerker hätten sich erst im Theater entwickelt. Schiller habe seine Jugendwerke, die er ohne Berührungspunkte mit der lebendigen Bühne geschaffen, gerade in jenen theatralischen und starken Wirkungen, die der gewöhnliche Bühnendichter erst im Theater sich aneignen zu können glaubt, später nie wieder übertroffen oder auch nur erreicht. "Das, was Schiller in der Schule des Theaters hätte lernen können, hat er früher besessen als er diese Schule gesehen, und das, was er in ihr hätte vergessen können, ein Dichter zu werden, war er glücklicherweise schon geworden, als er sie betrat."[6] Zu Foglar sagte Grillparzer: "Der dramatische Dichter *soll* nach Effekt ringen, denn Effekt heisst Wirkung, und Jeder,

[6] Müller-Guttenbrunn, Im Jahrhundert Grillparzers p. 60.

der etwas macht, will etwas bewirken." Als Beispiel führt er wieder Schillers Jugendwerke an: "Schiller hatte in den Stücken vor *Don Karlos* mehr Charakteristik entwickelt, z. B. im alten Miller, Fiesko, Mohren, als später. Nur in den *Räubern* erscheinen geträumte Personen.[7] Besonders ist *Fiesko* noch nicht genug anerkannt, die Episode mit Bertha ausgenommen. Seit *Don Karlos* verschwindet die scharfe Charakterzeichnung vor den melodischen Versen und goldenen Sprüchen."[8]

Den Tadel, der in den letzten Worten liegt hatte Grillparzer zwanzig Jahre früher, d. h. 1822, schärfer gefasst: "Schillers grösster Fehler ist gewiss der, dass er zu oft selbst, statt seiner Personen spricht. Wenn man die beiden Monologe der Elisabeth und des Leicester wegstreichen könnte in der *Maria Stuart!* Auch Wallensteins Monologe verderben viel, was vorher gut gemacht war" (18, 73). Der Rhetorik Schillers stellt er die knappe Ausdrucksweise Kleists gegenüber: "Lieber als die grösste Schönheit selbst einer Schiller'schen Sprache ist mir diese einfache, kernige Sprache; lieber, dass die Soldaten mit einfachen Worten reden, als die Schweizer Bauern in, wenn auch noch so poetischen Versen" (Wartenegg p. 37). Ueber *Maria Stuart* urteilte er im Gespräch mit Wartenegg, den er warnte, Nebenpersonen zu viel Raum zu lassen, da dann das Publikum nicht wisse, wo es mit seinem Interesse hin solle: "Aber in der Schiller'schen *Stuart* ist's eigentlich dasselbe, denn die Elisabeth ist nicht anziehend und der Leicester ist auch ein schlechter Kerl; Maria selbst flösst durch ihr Unglück Mitleid ein. Nichtsdestoweniger ist das Ganze ein grosses Meisterstück, und ich möchte fast sagen, wir erfreuen uns doch an jeder Person des Stückes" (Wartenegg p. 21). "Bei der Schiller'schen *Stuart* hat man wohl hier gefunden, dass der Katholizismus vortritt, wie denn überhaupt Schiller, je älter er wurde, eine desto grössere Vorliebe für diese Religion gewann" (Wartenegg p. 39).

1828 bemerkte er über *Wallenstein*: "Schiller wollte seinen *Wallenstein* anfangs in Prosa schreiben, hatte auch damit schon begonnen. Wie viel poetische Ausschmückung ist ihm in der

[7] Aehnlich zu Wartenegg, Erinnerungen an Franz Grillparzer p. 26.
[8] Foglar, Grillparzers Ansichten über Litteratur, Bühne und Leben p. 9.

Folge hineingekommen, wie sehr wich er demnach von seinem ersten Plane ab!" (18, 73). Am *Wallenstein* gefiel Grillparzer vor allem die Form der Trilogie nicht, da er aus seiner Erfahrung mit dem *goldenen Vliess* die Nachteile derselben für eine geschlossene Wirkung erkannt hatte. Die Behandlung eines dramatischen Stoffes in mehreren Teilen hält er überhaupt für eine schlechte Form: "Das Drama ist eine Gegenwart, es muss alles, was zur Handlung gehört in sich enthalten."[9] "Die Beziehung eines Teiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Grossartigkeit gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert. Die Trilogie des Aeschylus ist eine Aneinanderreihung dramatisch unabhängiger Stücke... der durchgehende Faden verknüpft ohne zu bedingen. Anders ist es im *Wallenstein*. Das *Lager* ist völlig überflüssig, und *die Piccolomini* sind nur etwas, weil *Wallensteins Tod* darauf folgt. Diese Form ist die fehlerhafte, unbeschadet der Vortrefflichkeit unseres deutschen Meisterwerkes" (19, 78 f. und 13, 172).

Schillers *Theorie* über die Behandlung historischer Stoffe hat sich Grillparzer ganz zu eigen gemacht. "Der Dichter wählt historische Stoffe, weil er darin den Keim zu seinen eigenen Entwicklungen findet, vor allem aber, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt der Realität zu geben, damit auch der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergehe... Das eigentlich Historische aber, nämlich das wirklich Wahre, nicht bloss der Ereignisse, sondern auch der Motive und Entwicklungen, gehört sowenig hierher, dass wenn heute Urkunden aufgefunden würden, die Wallensteins völlige Schuld oder völlige Unschuld bewiesen, Schillers Meisterwerk nicht aufhören würde, das zu sein, was es ist und, unabhängig von der historischen Wahrheit, bleiben wird für alle Zeiten... Der Geschichtsschreiber weiss wenig, der Dichter aber muss alles wissen" (19, 108). So äussert er sich auch Frau von Littrow gegenüber: "Die historische Wahrheit geht in nationaler Beziehung dem Engländer über alles, während der Deutsche die poetische Wahrheit verlangt;" und "ich meine, es müsse vor

[9] Vgl. Goethes und Schillers Briefwechsel vom 23. bis 29. Dez. 1797.

allen Dingen die psychologische Wahrheit vorhanden sein, damit die historische Wert habe."[10] Ebenso sagt er zu Foglar: "Man darf der Geschichte nicht die Poesie zum Opfer bringen;"[11] und: "Geschichte ist Wirklichkeit, und Wirklichkeit ist Prosa. Schillers *Wallenstein* ist auch historisch; aber der Dichter hat die Thekla und den Max erfunden" (Foglar p. 4 und 6). In anderem Zusammenhang führt Grillparzer die ideale Gestalt der Thekla zur Rechtfertigung eines ebenfalls idealisierten Frauencharakters an (Pousard's *Lucrèce*): "Ich weiss nicht, of eine Thekla im *Wallenstein,* eine Fürstin im *Tasso* nach der Natur möglich seien" (Foglar p. 25). Betont Grillparzer die psychologische und poetische Wahrheit im Drama gegenüber der historischen, so spielt er damit Goethe und Schiller gegen Shakespeares Historien aus. Shakespeares Ruhm beruhe nicht auf den Historien, sondern auf *Lear, Macbeth* u. s. w.; "wo er sich den Henker um die Geschichte kümmerte." Selbst *Heinrich IV.* könne nur Engländer interessieren; und was daran interessiere sei wohl mehr das Komische als das Historische. Die Einführung des Komischen in den Tragödien aber und die Prosa zwischen den Versen seien nicht nachzuahmen. "Die Prosa zwischen den Versen noch eher;... aber Schiller und Goethe haben es nicht gethan" (Foglar p. 6).

Gegen die Dramatisierung der deutschen Kaisergeschichte war Grillparzer durchaus eingenommen; er glaubte bei den fortwährend auf einander folgenden Erhebungen, bei dem ewigen "drunter und drüber" finde man nirgends ein Plätzchen, auf welchem die Tragödie zur Ruhe, zum Abschluss kommen könne; "und sehen Sie: weder Schiller noch Goethe, noch sonst einer unserer bedeutendsten Dichter hat nach diesen Stoffen gegriffen. Und wie nahe lagen diese sächsischen Kaiser jenen Poeten, welche in sächsischen Ländern Freundschaft, Liebe und Vaterland, an sächsischen Fürstenhöfen eine Stätte ihres Wirkens fanden! Aber jeder—und auch Schiller, der mit harten und schwierigen Stoffen umzugehen verstand—hat das herausgefühlt" (Littrow p. 129).

Vor allem war Grillparzer jede aufdringliche patriotische oder überhaupt politische Tendenz zuwider; auch in Dramen mit histo-

[10] Littrow, Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer p. 124 ff.
[11] Auch Wartenegg, p. 11 und p. 17.

rischen Stoffen sollte auf die Darstellung des Allgemein-Menschlichen das Hauptgewicht gelegt werden: "In Goethes *Egmont* bildet wohl der grosse Befreiungskampf den Hintergrund; aber wie schön tritt der Held in der Episode mit Klärchen hervor!—So schimmert durch Schillers *Wilhelm Tell* auch die Befreiung der Schweiz; aber Tell ist doch eigentümlich und individualisiert und der Mittel- und Haltpunkt des Ganzen.—Und wer weiss, ob *Wallenstein* nicht noch gewonnen hätte, wenn der Dichter bloss den letzten Teil, *Wallensteins Tod,* bearbeitet hätte, was auch, wie viele behaupten, die ihn persönlich kannten, sein Plan gewesen sein soll" (Foglar p. 4). "Man muss die menschlichen Gefühle im Drama zur Hauptsache machen, nicht wie häufig jetzt, die historische oder politische Geschichte."[12] Damit übereinstimmend berichtet die Freiin von Knorr: "Missbilligend äusserte sich Grillparzer über die jetzt (1860) gebräuchliche nationale Tendenz der deutschen Dramen. Grosse Geister, wie Schiller, behauptete er, hätten mehr das Allgemein-Menschliche mit blosser Berücksichtigung des Nationalen ins Auge gefasst" (Jahrbuch 5, 333).

Der poetischeren Geschmacksrichtung der nachklassischen Zeit schreibt Grillparzer den grossen Erfolg seiner *Sappho* zu: "Damals herrschten noch Lessings, Schillers, Goethes Ansichten in der deutschen Poesie, und dass menschliche Schicksale und Leidenschaften die Aufgabe des Dramas seien, fiel niemand ein, zu bezweifeln. Das Antiquarische, Geographische, Historische, Statistische, Spekulative, der ganze Ideenkram, den der Dichter fertig vorfindet und von aussen in sein Werk hineinträgt, ward dadurch von selbst zur Staffage und ordnete sich dem Menschlichen unter" (19, 74; vgl. Foglar p. 40).[13]

Ueber Schillers *Demetrius* äusserte sich Grillparzer Frankl gegenüber folgendermassen: "Der Stoff ist gut, Schiller fasste ihn vielleicht nur an, um das Haus Romanow zu verherrlichen, weil er dorther Unterstützung für Weib und Kind hoffen durfte. Die Grossartigkeit des damaligen russischen Hofes ist bekannt. Wäre

[12] Frankl, Zur Biographie Franz Grillparzers p. 51 f.
[13] Zu diesem Abschnitt vergleiche man Euphorion, Ergänzungsheft V, 179 f.

das kleine Dänemark nicht gewesen, das grosse Deutschland hätte ihn hungern lassen. Bei allen grossen Schönheiten des Fragmentes missfällt mir aber entschieden, dass man gleich anfangs weiss, dass den Helden das Mädchen nicht liebt. Er erscheint somit als lächerlich, während man zu Anfang den Helden verklären muss. Später kann ein solches Motiv die Situation verstärken" (Frankl p. 34). Auch im Gespräch mit der Freifrau von Knorr meinte Grillparzer, Schiller habe den *Demetrius* zur Bearbeitung gewählt, um Russland zu gewinnen, doch hätte er den niedergeschriebenen Plan ändern müssen, wenn er das Stück hätte vollenden können. Eine Zuendeführung des Schiller'schen *Demetrius,* wie sie Laube gewagt hat, wies Grillparzer als Unmöglichkeit ab (Jahrbuch 5, 333).

In der Selbstbiographie führt Grillparzer, auf die Controversen über das *Schicksal* in der *Ahnfrau* zurückblickend, die *Braut von Messina* als Beweis zu seinen Gunsten an: "Auch hat man bei diesen ekelhaften Streitigkeiten nur immer von Werner, Müllner und der *Ahnfrau* gesprochen und sich nicht erinnert, dass Schiller in der *Braut von Messina* das Schicksal in seiner schroffsten Gestalt benützt und es auch theoretisch verteidigt hat. Nun gebe ich gern zu, dass Schiller sich geirrt haben kann, nur tritt diese Möglichkeit bei den Eintagsfliegen der Kritik und Litteraturgeschichte im verdoppelten Masse ein." Wie eine Erinnerung an Schillers Vorrede zur *Braut von Messina,* die Grillparzer schon 1817 die Waffen gegen die Schlegelsche Theorie vom Gebrauch des Chores in die Hand gegeben hatte (vgl. 16, 51 ff.) klingt der bissige Zusatz: "Zugleich sollten die Deutschen in ihrer abgeschmackten Gründlichkeit nie den Unterschied zwischen Poesie und Prosa, noch den Umstand vergessen, dass ein Trauerspiel, so traurig es sein mag, doch immer auch ein Spiel bleibt" (19, 70 f.). In einem Gespräch mit Frau von Littrow schreibt er das Aufkommen fatalistischer Ideen dem Eindruck zu, den die französische Revolution und was darauf folgte, auf die Gemüter gemacht habe: "Hat doch auch Schiller, wohl früher, aber doch unter dem gleichen Eindruck seine *Braut von Messina* gedichtet, welche man immerhin gleichfalls unter die Schicksalstragödien rechnen könnte" (Littrow p. 100).

Den seit den dreissiger Jahren so oft wechselnden ästhetischen Theorien, besonders des *Jungen Deutschland,* gegenüber wurde Grillparzer nicht müde auf die Klassiker hinzuweisen. "Man spricht jetzt in Deutschland," sagte er im Dezember 1839 zu Foglar, "dass eine neue Poesie aufkomme in unserer Zeit. Das finde ich lächerlich. Wer soll denn diese Poesie erfunden haben? Alles hält sich an Theorien, die sich schon dadurch als unzureichend bewähren, dass die besten Köpfe nichts darnach hervorbringen können;" und einige Tage vorher: "Schiller und Goethe sind uns einzige Muster. Konnten sich solche Geister in die Form beugen, warum nicht wir?" (Foglar p. 2 f.). Je ungestümer die modernen Ideen in Politik und Litteratur sich Geltung zu verschaffen suchten, desto entschiedener zog sich Grillparzer auf die klassischen Traditionen zurück: das Epigramm *Fortschritt* vom Jahre 1846 ist bekannt:

> Nur weiter geht ihr tolles Treiben,
> Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land:
> Ich möchte, wär's möglich, stehen bleiben,
> Wo Schiller und Goethe stand.

Im Jahre 1847 sagte er in bitterem Sarkasmus: "Ueberhaupt ekelt mich das Treiben der Deutschen an, nicht nur in der Kunst, auch in Philosophie und Politik. An alle dem ist Hegel schuld, der sie wieder in die alte Gottsched'sche Charnier brachte, aus welcher Goethe und Schiller sie kaum gerissen hatten. Und sie rühmen sich Goethe und Schiller überwunden zu haben! Jawohl haben sie sie überwunden!—Und wenn man nichts thut, so muss man auch nicht schreien" (Foglar p. 44). So fragt er in der Selbstbiographie spottend, ob aus einer so wetterwendischen, in ihren Ueberzeugungen so schwankenden Nation je etwas Vernünftiges werden könne. "Goethe, Schiller und Lessing sind zwar geblieben bis diesen Tag, niemanden aber fällt ein zu glauben, dass der Wert dieser Heroen nicht bloss in ihrem Talent, sondern auch in ihren leitenden Grundsätzen lag" (19, 125).

So stark war Grillparzers Abneigung gegen die neue Zeit, dass er die Schillerfeier 1859 dazu benützen wollte in einem Trinkspruch beim Festbanquet seinem Groll Luft zu machen. Nur auf die Vorstellungen Laubes hin unterliess er es die Festfreude durch seinen Tadel zu stören. Der Entwurf zu dem Trinkspruch lau-

tet: "Lassen Sie uns Schiller feiern als das, was er war: als grossen Dichter, als ausgezeichneten Schriftsteller und ihn nicht bloss zum Vorwand nehmen für weiss Gott was für politische und staatliche Ideen. Diese Warnung gilt nicht dem Publikum unserer Stadt, das die Schöpfungen Schillers immer mit Hingebung, mit Begeisterung, mit einer Art Andacht aufgenommen hat; wohl aber gilt sie einem Teile der Litteratur, der durch hochmütige Theorien verführt sich Ansichten hinzuneigen scheint, die ihre Nichtigkeit schon dadurch zeigen, dass sie die Poesie in Deutschland halb vernichtet haben. Der Fortschritt ist dem Menschen natürlich; wenn aber zwei ausgezeichnete Geister, wie Schiller und Goethe, den ungeheuren Fortschritt einmal gemacht haben, so braucht die Enkelwelt eine Reihe von Menschenaltern, um sich zu jener Höhe nur emporzuarbeiten, auf der diese Männer dastehen für alle Zeiten"... (18, 75).[14] Es ist bezeichnend für Grillparzers mit dem Alter zunehmende Verbissenheit, dass er zehn Jahre vorher noch, gegen Gervinus, die Möglichkeit eines bevorstehenden Fortschritts über Goethe und Schiller hinaus betont hatte (18, 22).

Die Glanzperiode der deutschen Litteratur schien Grillparzer mit Schillers, nicht erst mit Goethes Tode abgeschlossen (16, 19). Mit den von Goethe nach 1805 veröffentlichten Werken, vom ersten Teil des *Faust* abgesehen, konnte er sich nicht befreunden. Er meinte, teils durch das höhere Alter, grösstenteils aber durch die kanzleiartige Geschäftigkeit seiner letzten Jahre habe Goethe von seiner lebendig sinnlichen Kraft eingebüsst, die allein Gestalten gebe und Gemütsinteressen erwecke (18, 62). Da sich Goethe nach Schillers Tode mehr und mehr den Naturwissenschaften gewidmet habe, so hätten seine späteren poetischen Erzeugnisse, bei diesem geteilten Interesse, dem Verfall der Poesie eher Thür und Thor geöffnet als ihn aufgehalten (16, 19; 19, 21; 3, 151). Trotz solcher Ausstellungen war es für Grillparzer keine Frage, dass Goethe der grössere Dichter sei: "Alles gehört zusammen. Goethe der Jüngling, Goethe der Mann, und Goethe der Greis sind ein Riesenbild, an dem sich die kommenden Jahr-

[14] Vgl. die oben angeführte Bemerkung zu Foglar (Foglar p. 2).

hunderte erquicken, dessengleichen sie nicht sehen werden" (18, 67). Ein anderes Mal nennt er ihn den vielleicht Grössten aller Deutschen, der, ein anderer Napoleon, seine vorher bürgerlichen Angehörigen, alle Deutsche geadelt habe (18, 52). So im Gespräch mit Frankl: "Es ist aber auch gut, dass Alles für Schiller geschieht, wiewohl Goethe der grössere Dichter ist" (Frankl p. 49).

Ueber einen wesentlichen Unterschied zwischen Goethes und Schillers Kunst war sich Grillparzer schon 1810 klar, wenn er das Pathos, die Grosszügigkeit Schillers mit Freskomalerei, die feine Charakterisierungskunst Goethes mit Miniaturmalerei verglich. Im Anschluss an eine Bemerkung Gervinus',[15] der sich wunderte, dass sich Goethe für unfähig erkläre eine wahre Tragödie zu schreiben, und fürchte, durch das blosse Unternehmen sich aufzureiben, geht Grillparzer der Sache auf den Grund. "Goethes Art, sich in die innerste Natur des Darzustellenden hineinzusetzen, musste ihm die Identifizierung mit den Personen einer Tragödie notwendig grauenhaft machen, indes Schiller die Charaktere von der Oberfläche aufnahm, das Innere aus seinem eigenen, reichen Wesen supplierte und so mit einer bald abzuschüttelnden Fieberaufregung leicht zu Ende kam. Von den neueren hat nur Shakespeare sich tragischen Stoffen in Goethes Sinne hingegeben. Selbst die grossen Alten haben es mehr in Schillers Sinn gethan, mit Ausnahme des Euripides, der daher seine beiden Mitbewerber in dieser Hinsicht übertrifft, nur dass sie ihn wieder an Grossartigkeit übertreffen, wie Schiller Goethen, aber nur aus demselben Grunde" (18, 68). Derselbe Tadel, dass Schillers Grossartigkeit auf dem Mangel künstlerischer Objektivität beruhe, liegt auch in einer fast höhnischen Bemerkung vom Jahre 1835: "Schiller sah ein, dass es etwas Höheres, Tieferes gebe, als Goethes Vorwürfe. Gewiss! Er ergriff sie und stellte sie dar. Gut! aber wie? Er wurde der Lieblingsdichter des Volks. Gewiss, weil dieses auf das Wie nicht so sehr zu achten pflegt. Ich glaube selbst, dass Schillers Gattung die höhere ist, aber Goethe war als Individuum grösser" (18, 51). Trotz dieser

[15] Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung[4] 5, 453.

scharfen Kritik erklärt Grillparzer schon im Jahr darauf nicht nur Schillers Gattung als die höhere, sondern Schiller selbst auch als Kulminationspunkt seiner Gattung. Im selben Jahre findet er dann auch die Schillers und Goethes Wesen so glücklich bezeichnende Formel: "Schiller geht nach oben, Goethe kommt von oben." In diesem Ausdruck ist der Gedanke einer früheren Bemerkung prägnant zusammengefasst: "Die Natur idealisieren und vom Standpunkte des Ideals die Natur betrachten. Das erstere giebt eine Abstraktion, das andere bleibt concret; liebenswürdige Möglichkeit, schöne Wirklichkeit; Traum, Leben; Schiller, Goethe" (18, 49).

Denselben Unterschied wie zwischen Goethe und Schiller fand Grillparzer zwischen Lope de Vega und Calderon: Calderon nennt er den Schiller, Lope den Goethe der spanischen Litteratur. "Schiller und Calderon scheinen philosophische Schriftsteller, Goethe und Lope de Vega sind es. Jene scheinen es vorzugsweise zu sein, weil sie philosophische Diskussion geben, diese haben nur die Resultate" (17, 16). So zieht er "Lope als Geist, als Individuum dem Calderon unbedenklich vor, obgleich der letztere als dramatischer Dichter und vielleicht sogar als Denker höher steht als jener."—"Man könnte, wenn einem um Vergleiche zu thun wäre, Lopen mit Goethe, und Calderon mit Schiller gewissermassen in Parallelen bringen. Darin wenigstens sind sie sich gewiss ähnlich, dass, indes die beiden letzten mit ihren Stoffen zusammenfallen und in jedem ihrer Werke immer das Beste liefern, was sie eben haben und sind; die beiden ersteren immer über ihren Stoffen schweben und sich nur mit einem Teile ihres Wesens zu dem Werke herablassen, das sie gerade jetzt geben wollen" (17, 33). In dem *Elysiumsgespräch* zwischen Friedrich dem Grossen und Lessing, worin Friedrich im wesentlichen Grillparzers Standpunkt vertritt, vergleicht Friedrich der Grosse Schiller mit Racine: "Schiller ist gut. Er ist der deutsche Racine. Lies seine Uebersetzung der Phädra, und du wirst glauben, Racine habe sich selbst übersetzt. Sie decken sich. Wenn Schiller weiter ist, so ist es die im Wissen vorgeschrittene Zeit... Shakespeare hat einen üblen Einfluss auf deinen Landsmann ausgeübt, indem er seine Form erweiterte. Wäre der *Wallen-*

stein in fünf Akte zusammengedrängt, ich wüsste ihm nichts an die Seite zu setzen" (13, 172). Dieser scherzhaft übertriebene Vergleich wird später in der Selbstbiographie auf das richtige Mass zurückgeführt: "Vielleicht ist Schiller ein grösseres Besitztum der deutschen Nation, denn ein Volk braucht starke, fortreissende Eindrücke, aber Goethe scheint der grössere Dichter zu sein. Er füllt ein eigenes Blatt in der Entwicklung des menschlichen Geistes, indes Schiller zwischen Racine und Shakespeare in der Mitte steht" (19, 122). Fast dieselben Worte richtete Grillparzer ein Jahr darauf, 1855, an den Leipziger Schillerverein: "Es giebt keinen grösseren Verehrer Schillers in Deutschland als mich. Goethe mag ein grösserer Dichter sein, und ist es wohl auch. Schiller aber ist ein grösseres Besitztum der Nation, die starke, erhebende Eindrücke braucht, Herzensbegeisterung in einer an Missbrauch des Geistes kränkelnden Zeit. Er ist nicht zum Volke herabgestiegen, sondern hat sich dahin gestellt, wo es auch dem Volke möglich wird, zu ihm hinaufzugelangen, und die Ueberfülle des Ausdrucks, die man ihm zum Fehler anrechnen möchte, bildet eben die Brücke, auf der Wanderer von allen Bildungsstufen zu seiner Höhe gelangen können. Sind seine Ansichten immer natürlich und selbst sein Uebernatürliches immer ein solches, welches durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt, so ist seine Form geradezu musterhaft. Zwischen dem Allzuweiten der Engländer und dem Engen der älteren Franzosen bildet sie gerade jene Mitte, welche einerseits jeder Entwicklung Raum giebt und andererseits ein durch litterarische Genüsse abgenütztes Publikum hinlänglich festhält, um nicht nach allen Seiten sich zu zerstreuen. Und wahrlich: die Ansichten oder, wills Gott, die Ideen der Kunst sind menschlich, aber die Form ist göttlich: sie schliesst ab wie die Natur" (18, 74; und Jahrbuch 1, 281).

Ueber die rhetorische Fülle von Schillers Sprache äusserte sich Grillparzer schon 1828 ebenso: "Schiller war der letzte populäre, eigentliche Dichter, und selbst der Wortüberfluss, den ihm der lesende Kritiker zum Vorwurf macht, ist für den Zuseher die vermittelnde Brücke, mittels der er die Höhen der schwierigsten Situationen und Charakteräusserungen Schritt für Schritt ohne

Anstrengung erklimmt" (16, 45). Und in der Selbstbiographie: "Uebrigens bleibt merkwürdig, wie der im Grunde wenig objektive Schiller sich in der Darstellung so ganz und gar objektivieren lässt. Er wurde bildlich, während er nur beredt zu sein glaubte. Ein Beweis mehr für sein unvergleichliches Talent" (19,135).

Das Schillerjubiläum 1859 gab Grillparzer doppelten Anlass sich öffentlich über seine Stellung zu Schiller auszusprechen: der eine war der Dank für die Ernennung zum Ehrendoktor der Philosophie durch die Leipziger Fakultät, der andere sein Verhalten zu den Festlichkeiten in Wien. Obwohl Grillparzer den bereits zitierten Trinkspruch zurückhielt, erschien er doch selbst beim Banquet, zog sich aber zurück, als er merkte, dass Laube auf ihn einen Toast auszubringen beabsichtigte; jedenfalls auch, weil ihm die Feier zu geräuschvoll war. Diese Schüchternheit hatte zu Missdeutungen von seiten der Tagespresse Veranlassung gegeben, gegen die sich Grillparzer verwahren zu müssen glaubte. In dieser Erklärung gegen die "Taglöhner der Journale" heisst es: "Was die Feier selbst betrifft, so kann über meine Gesinnung für Schiller kein Zweifel sein. Ich habe ihn durch die That geehrt, indem ich immer seinen Weg gegangen bin. Wenn ich nicht Schiller für einen grossen Dichter hielte, müsste ich mich selbst für gar keinen halten." Nach einer abfälligen Bemerkung gegen die Ausbeutung der Schillerfeier zu politischen Zwecken wendet er sich gegen die "Litteratoren", die "sich an die Spitze der Bewegung gestellt haben". "Diese haben nun durchaus kein Recht, Schillern als Dichter zu feiern. Wenn man ihre Aesthetiken, Litteraturgeschichten, Journalartikel und Kritiken liest, so sieht man, dass sie an die Poesie Anforderungen stellen, die gerade das Gegenteil von denen sind, die Schiller an sich selbst gestellt hat" (18, 75).[16] An den Dekan der Leipziger Fakultät schrieb Grillparzer: "Ja, mein Herr, wenn meine Arbeiten nur irgend einen Werth haben, so haben sie ihn dadurch, dass ich, ohne mich durch Spekulazion und falsche Gründlichkeit irre machen zu lassen, immer den Weg gegangen bin, den Schiller uns

[16] Vgl. Müller-Guttenbrunn p. 73; Laube, Grillparzers Lebensgeschichte p. 166; die Epigramme 3, 130 und 3, 185, und Wiener N. Fr. Pr. 2. Febr, 1872.

Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet hat, und wenn die neu erwachte, wie es scheint allgemeine Verehrung des grossen Dichters auch eine ebenso allgemeine Anerkennung seiner Grundsätze im Gefolge hat, so sey die Schillerfeier doppelt gesegnet, um des Mannes willen und der freudigen Aussicht wegen für die deutsche Litteratur" (Jahrbuch 1, 283).

So oft Grillparzer auch seine jüngeren, in den Irrwegen sozialer und politischer Tendenzdichtung befangenen Zeitgenossen auf Goethe und Schiller zusammen als höchste Vorbilder echter Poesie hinwies, wenn er auch gelegentlich Goethe wie Schiller als einzige Muster bezeichnete, so hielt er doch eine Nachahmung Goethes für unmöglich. Darin liegt wohl eine Einseitigkeit, indem Grillparzer die Möglichkeit einer gesunden Weiterentwicklung von Goethes epischer Kunst übersah, aber kein innerer Widerspruch. Von dem harten Urteil aus dem Jahre 1817, Goethe sei zwar als Dichter in allem unendlich gross, was er mache, als dramatischer Dichter aber durchaus ohne Belang, darf man absehen, da es den Kernpunkt der Frage nicht berührt. Die Ansicht Grillparzers ist die: ähnlich wie Lope de Vega und Shakespeare sollte Goethe, als die gewaltigste Gesamterscheinung der deutschen Litteratur, Gegenstand der Bewunderung und Liebe sein, und musste durch sein Beispiel mittelbar zum Streben nach den höchsten Zielen in der Poesie anspornen. Dabei war aber Goethe eine viel zu komplizierte Individualität, als dass seine Schaffensweise dem Lernenden im Einzelnen greifbare Handhaben zur Nachahmung hätte bieten können. Anders lag die Sache bei Schiller, der seine poetische Thätigkeit auf ein einziges Gebiet konzentrierend, dieses der höchsten Vollendung entgegengeführt hatte. "Goethe verehren und ihn nachahmen sind verschiedene Dinge."—"Er ist ein Ausnahmemensch, eine Vereinigung von halb widersprechenden Eigenschaften, die vielleicht im Lauf von Jahrhunderten sich nicht wieder beisammen finden" (18, 53). Goethe ist zwar der grössere Dichter: "es ist aber ein Unterschied zwischen vortrefflich als Individuum und ausgezeichnet als Kulminationspunkt einer Gattung zu sein. Nur letzterer

kann eigentlich ein Gegenstand der Nachahmung sein, für seine ganze Gattung nämlich" (18, 54). "Schiller kann und soll man nachahmen, weil er der Höchste einer Gattung ist und daher ein Muster für alle seiner Gattung" (18, 53). Im selben Sinne schrieb Grillparzer einem jungen Dichter: "Wer so reich ist wie Goethe und Shakespeare, mag immerhin mitunter die rohen Barren auswerfen, wir andern müssen uns hierin eher Schiller und Uhland zum Muster nehmen" (Foglar p. 55).

II. KAPITEL.

Blanka von Kastilien.

1807—1809.

Problem und Gang der Handlung der *Blanka von Kastilien* stimmen in der Hauptsache mit Schillers *Don Karlos* überein: "Es dreht sich um den Kampf zwischen der Pflicht der Vasallen- und Brudertreue auf der einen und einer an sich edlen, aber durch die Verhältnisse mit dem Stempel des Verbotenen bezeichneten Liebe auf der andern Seite."[17] Blanka ist, wie Elisabeth mit Philipp, als Opfer der Diplomatie mit Pedro vermählt worden; Blanka hat die Liebe zu ihrem früheren Verlobten, dem Bruder ihres Gemahls sowenig vergessen wie Elisabeth ihre Liebe zu Karlos, dem Sohne ihres Gemahls. In beiden Dramen hat bereits das Pflichtgefühl in dem betrogenen Liebhaber den Sieg über die Leidenschaft davongetragen. Beide Prinzen verzichten zum Wohle der Gesamtheit auf ihre Sonderinteressen und suchen das Vertrauen des Königs zu gewinnen. Beide werden durch das Misstrauen des Königs gekränkt und lassen sich nun zur Teilnahme an einer bereits bestehenden Rebellion gegen das harte Regiment des Königs bewegen. Hier wie dort gehen die Liebenden in dem Augenblick zu Grunde, als sie sich selbst gerettet und den König dem Untergang nahe glauben; nur wird der König in *Blanka* thatsächlich vernichtet, während er in *Don Karlos* äusserlich Sieger bleibt. Wächst sich *Don Karlos* zum politischen Tendenzdrama grossen Stils aus, so bleibt *Blanka* vorwiegend Liebestragödie. In beiden Dramen bilden Intriguen die Haupthebel der Handlung. Ausser diesem Grundfehler teilt die *Blanka*,

[17] E. Lange, Franz Grillparzer, p. 14.

nach Grillparzers eigener Bemerkung, noch zwei weitere mit der Vorlage: die übermässige Länge, und die Abänderung des Planes in der Mitte des Stückes.

I. Akt.

Die Abhängigkeit vom Original zeigt sich fast Szene für Szene. Wie Domingo, der Helfershelfer Abas, sich Don Karlos' Vertrauen zu erschleichen und ihn auszufragen sucht, so drängt sich auch Luis de Haro, die Kreatur Rodrigos, an Fedriko Guzman. Domingo leugnet den Auftrag zu haben Don Karlos auszufragen; Haro stellt in Abrede, dass er Fedriko zur Vorsicht mahnen solle. DON KARLOS: "Melden Sie das dem König, der Sie hergesandt." DOMINGO: "Mich hergesandt?"—FEDRIKO: "Hat der König Euch geheissen mich zu mahnen, Kämmerer?" HARO: "Das nun gerade nicht, doch—." Haro wird freilich viel schroffer abgewiesen als Domingo. DOMINGO: "Hab' ich die Gnade, Prinz"—KARLOS: "Schon gut. Ich werde folgen." (D. K. 105 ff.).—

FEDRIKO:
Der König wird Euch wohl erwarten, Kämm'rer!
HARO:
Ha ich verstehe!
FEDRIKO:
Wirklich?
HARO:
Würd'ger Herr, Verzeiht, wenn ich—
FEDRIKO:
Schon gut, Señor, schon gut!
Empfehlt mich Seiner Majestät!—Lebt wohl! (10, 11).

Während Domingo bei dem unbedachten Prinzen seinen Zweck vollkommen erreicht, muss Haro unverrichteter Dinge abziehen. Grillparzer macht uns darauf gespannt die geheimnisvolle Gefangene, die Fedrikos Bewachung anvertraut werden soll, kennen zu lernen; ihr Stand, ihre Beziehungen zu Fedriko werden im Laufe des ersten Aktes nach und nach, in wirkungsvoller Steigerung enthüllt. Schiller lässt uns gleich in der ersten Szene in den schrecklichen Kampf, der das Herz seines Helden zerreisst,

hineinsehen. Aeusserlich schliesst sich an die Entlassung der Höflinge zunächst in beiden Dramen ein Monolog des Helden. Der Gedankengang von Fedrikos Monolog hat jedoch mit dem des Don Karlos nichts gemein, sondern stammt teilweise aus dem darauf folgenden Gespräch mit Marquis Posa. Fedriko klagt, dass er vergebens dem Vaterlande sein Lebensglück geopfert habe. Wie Don Karlos hatte er einst davon geträumt Spanien zu befreien, ein Held zu werden und gross zu sein. Aber während Don Karlos nur zur Unthätigkeit verdammt ist, lässt Grillparzer den Grossmeister von St. Jago widerspänstige Mädchen hüten und die Wirtschaftsrechnung und das Küchenbuch führen. Auf den Monolog des Helden folgt in beiden Dramen ein unvermutetes Wiedersehen mit dem Jugendfreund. Jedes der Freundespaare ist durch ein Gelübde unauflöslich unter sich verbunden. Auch der Anlass des Treuschwurs ist bei beiden Paaren derselbe. Wie Don Karlos sich selbst opfernd vom Freund schmähliche Strafe abgewandt hat, so hat Fedriko mit eigener Lebensgefahr Gomez vom Tode gerettet. Auf Grund jenes feierlichen Gelübdes erfolgt hier wie dort die Enthüllung eines schrecklichen Geheimnisses. Bei Schiller ist der Held im Besitz desselben und teilt es dem Freunde mit; bei Grillparzer umgekehrt.

KARLOS:

Mein königliches Blut
Floss schändlich unter unbarmherz'gen Streichen;
Ich sah auf dich und weinte nicht.—...
Ja, riefst du aus, mein Stolz ist überwunden.
Ich will bezahlen, wenn du König bist.

MARQUIS:

Ich will es, Karl. Das kindische Gelübde
Erneur' ich jetzt als Mann. Ich will bezahlen,
Auch meine Stunde schlägt vielleicht.

KARLOS:

Jetzt, jetzt—
O zögre nicht—jetzt hat sie ja geschlagen.
Die Zeit ist da, wo du es lösen kannst.
Ich brauche Liebe.—Ein entsetzliches
Geheimnis brennt auf meiner Brust. Es soll,
Es soll heraus.....
Ich liebe meine Mutter.—(D. K. 255 ff.).

FEDRIKO:
Fernando, kennst du diese Narbe?[18] Was
Gelobtest du an jenem Tage, als—
GOMEZ:
Dein Freund zu bleiben, ewig dich zu lieben,
Wie nur ein Vater je den Sohn geliebt!
FEDRIKO:
Nie das Geringste nur mir zu verhehlen!
Du hieltst den Eid durch manches Jahr, und nun—
GOMEZ:
Lass ab! Unglücklicher, soll ich dich töten? (10, 17).

Marquis Posa erfährt alles und erbietet sich sofort seinem Freunde zu einer Zusammenkunft mit der Geliebten zu verhelfen; denn ihm kann es nur willkommen sein, wenn Karlos dadurch seinem Vater noch mehr entfremdet und zur Unterstützung der rebellierenden Niederländer gewonnen werden kann. Grillparzer baut die entsprechende Szene parallel, aber in entgegengesetzter Richtung. Gomez liegt alles daran die volle Wahrheit vor Fedriko zu verbergen, ihm das Wiedersehen mit der Geliebten unmöglich zu machen und ihn dem König treu zu erhalten.—Wie Philipp an der Leiche des Marquis verstummt, so Fedriko, als er glaubt Blanka sei tot.

ALBA:
Sire—nicht diese Totenstille. Sehen
Sie um sich! Reden Sie mit uns! (D. K. 4823 f.).
GOMEZ:
Weine, klage, tobe,
Nur nicht dies stumme Zucken der Verzweiflung!—(10, 18).

Wie Karlos von der Königin, so wird Fedriko von Gomez ermahnt sich aufzuraffen und das Unvermeidliche zu tragen.

KOENIGIN:
Ermannen Sie sich, edler Prinz.—Der Enkel
Des grossen Karls fängt frisch zu ringen an,
Wo andrer Menschen Kinder mutlos enden. (D. K. 763 ff.).
GOMEZ:
Fedriko, Freund, ermanne dich!....
Fedriko, sei ein Mann! Ist dies der starke Mut,
Den ganz Kastilien an dir bewundert? (10, 18).

[18] In älterer Fassung heisst es weiter: "Er hätte den Schädel dir gespalten, doch ich warf des Mauren Säbel mich entgegen."

Als Fedriko hört, dass Blanka zwar noch lebe, aber für ihn verloren sei, kann er das nicht fassen. Um jeden Preis will er sie erringen und, nach dem Vorbilde von Rudenz im *Tell*, auf alle äusseren Ehren verzichtend, nur seinem Liebesglück leben.

RUDENZ:

Könnt Ihr mit mir Euch in dies stille Thal
Einschliessen und der Erde Glanz entsagen—..
Dann mag der Strom der wildbewegten Welt
Ans sichre Ufer dieser Berge schlagen—
Kein flüchtiges Verlangen hab' ich mehr
Hinaus zu senden in des Lebens Weiten....
Fahr hin du eitler Wahn, der mich bethört! (Tell 1679 ff.).

FEDRIKO:

Dein Bruder....thut Verzicht
Auf alles, was der blöde Erdenpöbel,
Von Wahn bethöret, bis zum Himmel hebt.
In Nichts versunken sind die stolzen Träume
Von Grösse—Hohheit; schöne Truggebilde
Der jungen aufgeregten Phantasie.....
Drum kehr' ich freudig aus dem Sturm des Lebens
In die mir aufgethane heitre Bucht....
Wenn Blanka mich umschlingt,
Ist mir ein Myrtenkranz die schönste Krone! (10, 21 f.).

Zum letzten Vers vergleiche dem Ausdruck nach: "Dann ist es Zeit...Dich mit der Liebe Myrten zu bekrönen" (Jungfrau 551 f.). Von der dritten Szene stammt noch folgende Stelle aus Schiller:

FEDRIKO:

Fernando, du hast etwas Schreckliches
Mir zu verkünden!...ich fürchte
Das Unglück minder als die Ungewissheit.
Sag, Freund, mir, was du weisst; ich will es tragen..[19] (10, 15).

KOENIG:

Kaplan,
Ich soll noch etwas Schlimmes von Euch hören.
Verschiebt es nicht....
Heraus damit! Sei's, was es wolle! Lasst
Nicht länger mich auf dieser Folter beben. (D. K. 2725 ff.).

[19] "wär es das ärgste auch" folgt in der älteren Fassung.

THEKLA:
Ich bitt' Euch, endet diese Vorbereitung.
Sei's, was es sei. Heraus damit! Es kann
Mich mehr nicht ängstigen, als dieser Eingang.
Was habt Ihr mir zu sagen? Fasst es kurz. (Wall. Tod 1302 ff.).

WALLENSTEIN:
Verhehlt mir nichts. Ich kann das Schlimmste hören. (Wall. Tod 1733).

In der *sechsten Szene* übernimmt Gomez die Rolle des Kerkermeisters Sir Paulet. Unerbittlicher als jener, der Marias Brief an Elisabeth zur Beförderung annimmt, schlägt Gomez Blankas Gesuch um eine Unterredung mit Fedriko ab, sucht ihr aber seine Härte zu erklären. Jaqueline tritt wie Kennedy für ihre Herrin ein, und wird von dieser ebenso zurecht gewiesen.

MARIA:
Beruhige dich, Hanna. Diese Flitter machen
Die Königin nicht aus. Man kann uns niedrig
Behandeln, nicht erniedrigen. Ich habe
In England mich an viel gewöhnen lernen,
Ich kann auch das verschmerzen. (M. St. 154 ff.).

BLANKA:
Jaqueline, schweig!
Erniedrige nicht dich und mich durch Bitten!
Wie, arme Freundin, bist du noch so wenig
In unsers Unglücks Schule abgehärtet,
Dass dir des feilen Königssklaven Trotz
Noch Thränen aus den Augen presst?—Mein Kind,
Das ist nicht gut! Ich ahne härtre Szenen!—(10, 26).

Die Erklärungen Gomez' werden dann naiver Weise mit den Worten Isolanis geschlossen.

ISOLANI:
Ich bin ein lust'ger alter Knab', und wär'
Mir auch ein rasches Wörtlein übern Hof
Entschlüpft zuweilen in der Lust des Weins,
Ihr wisst ja, bös war's nicht gemeint. (Wall. Tod 1043 ff.).

GOMEZ:
Lebt wohl!—Geschäfte rufen mich.—Wenn etwa
In des Gespräches Hitze etwas mir
Entfahren wäre, was nicht jedem gut ist
Zu wissen, so vergesst es, schöne Doña! (10, 28).

Mit Jaqueline allein gelassen giebt sich Blanka allen traurigen und süssen Erinnerungen an das entschwundene Glück hin. Das schmerzliche Heimweh nach dem schönen, freundlichen Frankreich teilt sie mit Elisabeth und Maria. Sie möchte die blutgedüngten Felder Spaniens in den schönen, sel'gen Boden Frankreichs verwandeln. Ihre Schilderung Frankreichs erinnert an die Worte König Karls in der *Jungfrau von Orleans.*

KARL:

Wir gehen in ein glücklicheres Land.
Da lacht ein milder, nie bewölkter Himmel,
Und leichtre Lüfte wehn, und sanftre Sitten
Empfangen uns; da wohnen die Gesänge,
Und schöner blüht das Leben und die Liebe. (Jungfrau 907 ff.).

BLANKA:

Wo Quellen, rein wie seines Volkes Herzen
Und ungefärbt vom Blut erschlagner Brüder,
Die heitern Himmelsfluren kühlend tränken,
Wo sanfter strahlt der goldnen Sonne Antlitz,
Und eine andre, schönere Natur
Den reichen Segensmantel uns entfaltet! (10, 30).

Der daran sich anschliessende lyrische Erguss: "Dahin lass mich ziehen, Diesem Kerker entfliehen," etc. erinnert teils an Goethes *Mignonlied,* teils an die Verse Marias, M. St. III, 1. Wie Kennedy die Ekstase Marias, so versucht Jaqueline die Blankas zu dämpfen.

KENNEDY:

Ach teure Lady! Ihr seid ausser Euch,
Die langentbehrte Freiheit macht Euch schwärmen. (M. St. 2105 f.).
—Ihr seht nur nicht die Mauer, die uns einschliesst,
Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt. (M. St. 2085 f.).

JAQUELINE:

Ihr schwärmet, meine teure Königin!—
Vergesset nicht der Wirklichkeit!—Don Pedro—(10, 30 f.).

Aber Blanka will in der Welt der leichten Träume, wenn auch nur auf Augenblicke schwelgen, genau wie Maria.

BLANKA:

O, lass mich eilen aus den engen Räumen
Der trägen Wirklichkeit ins weite Feld
Der Phantasie, zerstöre nicht die Welt,
Die ich mir aufgebaut aus leichten Träumen! (10, 30).

MARIA:

O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen,
Die meines Kerkers Mauern mir verstecken!
Ich will mich frei und glücklich träumen,
Warum aus meinem süssen Wahn mich wecken?
Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoss? etc. (M. St. 2087 ff.).

Blanka eröffnet Jaqueline das "unglückbrütende" Geheimnis ihrer Liebe zu Fedriko und wird wie Karlos durch den Zwiespalt zwischen Neigung und Pflicht gefoltert; wie Karlos kann sie zunächst nicht von ihrer Liebe lassen, trotzdem dieselbe zur Sünde geworden ist.

KARLOS:

Ein entsetzliches
Geheimnis brennt auf meiner Brust....
Ich liebe ohne Hoffnung—lasterhaft—
Mit Todesangst und mit Gefahr des Lebens—
Das seh' ich ja, und dennoch lieb' ich. (D. K. 266 f. und 282 ff.).

BLANKA:

O gutes Mädchen, tief in meiner Brust
Trag' ich ein unglückbrütendes Geheimnis,
Das jeden frohen Augenblick verscheucht,
Und meines Lebens Ruhe mir vergiftet...
o verdamme,
Allgütiger, mich nicht, wenn ich gestehe:
Ich lieb' ihn noch! (10, 31 f.).

Sie beschreibt Fedriko ähnlich wie Leonore ihren Fiesko als Verschmelzung starker Männlichkeit und holder Grazie. LEONORE: "Ein blühender Apoll, verschmolzen in den männlich schönen Antinous. Stolz und herrlich trat er daher." (Fiesko I, 1).

BLANKA:

Die hehre, majestätische Gestalt,
So gross und stolz! Ein Maler wählte sie
Zum Muster eines Herkules, wenn nicht
Des schönen Mundes zauberisches Lächeln...
Den schlauversteckten Liebesgott verrieten! (10, 32 f.).

Die langatmige, in der gedruckten Fassung glücklicherweise bedeutend gekürzte Erzählung Blankas von ihrem abenteuerlichen Zusammentreffen mit Fedriko wird nur durch *eine* direkte Ent-

lehnung aus Schiller unterbrochen: "Und seit der Zeit sah ich ihn nicht mehr wieder!" (10, 34); vgl. "Und Ross und Reiter sah ich niemals wieder." (Wall. Tod 942). Nachdem Blanka ihre Erzählung mit dem Cäsarischen: "Ich blieb und hört' und sah und liebte!" (10, 35) geschlossen hat, erwidert ihr Jaqueline mit LUISES Worten: "Der Traum ist schön, doch furchtbar das Erwachen!" (10, 35); vgl. "Dein Kind kann ja nichts dafür, dass dieser Traum so schön war, und—so fürchterlich jetzt das Erwachen—" (Kabale und Liebe II, 5).

Die Klage Blankas um das Glück der Vergangenheit erinnert dem ganzen Ton nach an Theklas Klage über den Tod des Geliebten.

BLANKA:

Doch damals träumte ich und träumte glücklich!—
O jener schönen, unaussprechlich sel'gen Tage,
Die göttlich schön,[20] mit goldnen Himmelsblüten
Bekränzt, auf Engelsfittich um uns spielten!
Ich blicke durch die Nacht der Gegenwart
In der Vergangenheit erhelltes Reich,
Und sehe, wie Elysiums reine Geister
Vor meinen thränenschweren Augen schweben,
Himmelsgestalten hingeschwundner Zeiten;
Ich seh' sie lächeln, gleiten und—entschwinden. (10, 35).

THEKLA:

Glänzend lag
Vor mir der neue goldne Tag!
Mir träumte von zwei himmelschönen Stunden.
Du standest an dem Eingang in die Welt...
Sie war von tausend Sonnen aufgehellt,
Ein guter Engel schienst du hingestellt, etc. (Wall. Tod 3166 ff.).

Wie Thekla gegen die Gräfin Terzky so macht Blanka gegen Jaqueline das Recht der freien Herzenswahl geltend. JAQUELINE: "Und wagte es der Kühne, seine Blicke emporzuheben zu Bourbons Prinzessin?" (10, 36).—GRAEFIN: "Ihr sollt nicht vergessen, wer Ihr seid und wer er ist" (Piccolomini 1770 f.; vgl. Wall. Tod 1500). Weder Thekla noch Blanka fragen nach dem Stand des Geliebten; beide fühlen sich emporgehoben und beseligt durch die Liebe, die nichts sucht als Gegenliebe.

[20] Dieser Ausdruck kommt einmal 10, 33 und zweimal 10, 35 vor; vgl. D. K. 178.

THEKLA:

Ich bin die Seine. Sein Geschenk allein
Ist dieses neue Leben, das ich lebe.
Er hat ein Recht an sein Geschöpf. Was war ich,
Eh seine schöne Liebe mich beseelte? (Picc. 1841 ff.).

BLANKA:

Ich betete ihn an, vergötterte
Und ward zum Gott! Der Menschheit enge Fesseln
Entfielen der emporgehobnen Seele,
Ein andrer Geist schien diese Hülle zu bewohnen,
Gebrochen der Natur gewalt'ge Grenze,
Und was sie schied durch das Gesetz der Körper,
Schien durch die Lieb' in eines zu verfliessen! (10, 36).

Die Sprache dieser Stelle erinnert auch an das LIED AMALIAS, Räuber III, 1:[21]

—Stürzten, flogen, rasten Geist und Geist zusammen...
Seele rann in Seele—Erd und Himmel schwammen
Wie zerronnen um die Liebenden.

Auch die Gedichte an LAURA hat man zum Vergleich herbeizuziehen, besonders DAS GEHEIMNIS DER REMINISZENZ: "Und in innig festverbundnem Wesen..Waren wir ein Gott," etc.; ferner D. K. 1296 ff.

Will Thekla von sich selbst nicht kleiner denken als der Geliebte, so wirft Blanka ihrer Jaqueline kleinliche Gesinnung vor (10, 37). Ihr langes Stillschweigen über ihre Liebe begründet Blanka mit dem Satze: "Verborgenheit ist Lebenslust der Liebe." (10, 36). Grillparzer hat dabei wohl an ähnliche Ausdrücke von Schiller gedacht: "Das Geheimnis ist für die Glücklichen." (Wall. Tod 2051); "das Schweigen ist der Gott der Glücklichen." (M. St. 1629); "das Schweigen ist zum Hüter ihm (dem Glück) gesetzt." (Braut 651).

Die höhnischen Worte FRANZ MOORS: "Karl regierte in deinen Träumen, die ganze Schöpfung schien dir nur in den Einzigen zu zerfliessen, den Einzigen widerzustrahlen, den Einzigen dir entgegen zu tönen." (Räuber I, 3), werden im Munde BLANKAS zum Ausdruck höchsten Schmerzes: "Nur ihn allein sah ich im

[21] Vgl. Hafner, Die Nachahmung Schillers im Erstlingsdrama Grillparzers p. 32.

Kreis der Schöpfung, Nur sein Bild strahlte alles mir zurück." (10, 38). "In ihm nur war ich alles, was ich war," fährt sie mit THEKLAS Worten fort (Piccol. 1841 ff. s. o.).

Schnöde hat sie der Geliebte verlassen, ohne sie auch nur eines Abschiedsbriefes zu würdigen. "O Mädchen, so tief bin ich gesunken!" klagt sie mit KARLOS' Worten: "So tief Bin ich gefallen—bin so arm geworden." (D. K. 203 f.). Worte, die sie schon einmal gebraucht hatte, als ihr Diener an der Ausführung ihres Befehles verhindert wurde (10, 38 und 10, 26).

Das plötzliche Wiedersehen mit Fedriko—*8. Auftritt*—führt zu einer trotz mancher Längen und Trivialitäten wirkungsvollen Szene: Blankas Zurückschaudern vor dem vermeintlich Treulosen im Gegensatz zu der überschwenglichen Freude Fedrikos, Blankas Verachtung, ihre Vorwürfe, die in Fedriko wiederum den Verdacht gegen Blankas Treue erregen; seine Gegenbeschuldigungen, seine Verteidigung, die scheinbar glückliche Lösung aller trennenden Missverständnisse, dann die furchtbare Enthüllung. In seinem Glück über das Wiederfinden der Geliebten will Fedriko, vom Geiste Don Karlos', Marquis Posas und Ferdinands beseelt, alle Fesseln von sich werfen, die ihm sein Stand auferlegt. Nicht Ritter will er nun mehr sein, nicht Krieger; der schöne Name Mensch ist sein einziger Rang und Titel, sein einziger Stolz. Mensch will er künftig sein und Blankas Gatte (10, 45); vgl.: "Lass doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riss zum unendlichen Weltall?" etc. (Kabale und Liebe I, 4). Endlich rafft sich Blanka zur Ruhe Elisabeths auf und sagt ihm mit deren Worten die Wahrheit:

BLANKA:
Was zwischen uns auch einst bestanden, Ritter
Vergesst nicht, dass ich Pedros Gattin bin
Und Eure Fürstin! (10, 46).

KOENIGIN:
Wie? Wissen Sie, dass es die Königin,
Dass es die Mutter ist, an die sich diese
Verwegne Sprache richtet? (D. K. 633 ff.).

Der Mahnung Blankas sich ins Unabänderliche zu fügen, setzt Fedriko denselben Trotz entgegen, wie Karlos der Mahnung Elisabeths:

BLANKA:
Ertragt mit Fassung, was zu ändern Ihr
Nicht mehr vermögt!

FEDRIKO:
Ha, nicht vermag?—Ich kann
Es, wenn ich will!

BLANKA:
Ihr wollt nicht!

FEDRIKO:
Ja, ich will!
Und ging' der Weg dazu über die Trümmer
Von ganz Kastilien! Ich will! ich will! (10, 48).

KOENIGIN:
Unglücklicher, wozu
Die traurige Zergliederung des Schicksals,
Dem Sie und ich gehorchen müssen?

KARLOS:
Müssen?
Gehorchen müssen?

KOENIGIN:
Wie? Was wollen Sie
Mit diesem feierlichen Ton?

KARLOS:
So viel,
Dass Karlos nicht gesonnen ist, zu müssen,
Wo er zu wollen hat; dass Karlos nicht
Gesonnen ist, der Unglückseligste
In diesem Reich zu bleiben, wenn es ihm
Nichts als den Umsturz der Gesetze kostet,
Der Glücklichste zu sein. (D. K. 719 ff.).

Der Appell an das Pflichtgefühl, der Hinweis auf die Verächtlichkeit des verbrecherischen Ungestüms ergeht von beiden Frauen. BLANKAS Worte: "O zwingt mich nicht, Euch weniger zu achten!" und die echt Schillerische Antithese:

Dem stillen Dulder eine Mitleidszähre,
Dem wütenden Rebellen meinen Hass! (10, 48).

entsprechen dem Sinn nach ELISABETHS Worten:

Auf mich, auf Ihre Mutter, hoffen Sie?
Warum nicht? O, der neu erwählte König
Kann mehr als das—(D. K. 733 ff.).

Blanka ist nicht so fest wie sie redet. Sie bemitleidet den unglücklichen Fedriko so sehr wie Elisabeth Karlos:

BLANKA:
O Ritter, wähnet nicht, dass ich nicht fühle,
Wie schwer, wie unermesslich, furchtbar schwer
Der Augenblick dem wunden Herzen fällt. (10, 49).

KOENIGIN:
Beklagenswerter, teurer Karl! Ich fühle—
Ganz fühl' ich sie, die namenlose Pein,
Die jetzt in Ihrem Busen tobt. (D. K. 754 ff.).

Beide Frauen muten es dem Geliebten nicht zu sie zu vergessen.

KOENIGIN:
Wie könnt' ich
Von Karlos fordern, was ich selbst zu leisten
Nicht willens bin? (D. K. 801 ff.).

BLANKA:
Fedriko, weich dem Schicksal, duld und—...
Und—und vergesst nicht!—Gott, es ist zu viel! (10, 49 f.).

Während in Karlos die edle Gesinnung Elisabeths die besten Vorsätze wachgerufen hat, geht Fedriko mit dem Entschluss weg Blanka unter allen Umständen wiederzusehen. In beiden Dramen wird die Unterredung der Liebenden durch die vom Freunde gemeldete Ankunft des Königs beendigt.

Als Einzelheiten sind zu dieser Szene noch anzuführen:

BLANKA:
Willst du mich auch zum zweiten Male täuschen?
Doch nein, ich kenne nun zu gut den Becher,
Den trügrischen der Heuchelei! (10, 41).

KOENIG:
Die Sprache kenn' ich.—Doch Madame,
Zum zweitenmale soll sie mich nicht täuschen.[22] (D. K. 3718 f.).

FEDRIKO:
Ha, Hölle, hier
Dein Meisterstück! Sogar im heil'gen Tempel,
In dem der Gottheit Bild zu thronen schien,
Weisst du mit schlauer List dein Bild zu setzen! (10, 42).

[22] Hafner, a. a. O. p. 23 f.

FIESKO: "O pfui, so etwas kann die Hölle kaum kitzeln... Das ist das Meisterstück!" (Fiesko V, 13). Und dazu Kabale und Liebe V, 7: FERDINAND: "Dieses schöne Werk des himmlischen Bildners—Wer kann das glauben?...Aber warum denn dein Gift in so schönen Gefässen?—.....Und nur in der Seele sollte Gott sich vergriffen haben?"[23]—

II. Akt.

Der Anfang der dritten Szene des ersten Aktes wiederholt sich am Anfang des zweiten Aktes. Wiederum ein Wiedersehen mit einem Jugendfreund; wiederum dient das Wiedersehen zwischen Karlos und Posa als Vorbild; daneben spielt *Wallenstein* herein. Alonzo Lara, der Abgesandte des Rebellenführers Grafen Trastamara, hat teils die Rolle des idealen Freiheitshelden Posa, teils der eigennützigen Verräter Terzky und Illo. Letztere hoffen aus selbstsüchtigen Gründen, dass sich Wallenstein durch die Gelegenheit, durch das Bewusstsein seiner Macht zum Abfall verführen lasse. Wenn Marquis Posa von Karlos Beistand eswartet, so ist es ihm nur um die Rettung der Niederlande zu thun, wozu vorerst keine ungesetzlichen Massregeln gegen die Person des Königs erforderlich waren. Alonzo Lara erwartet von Fedriko Hilfe für das bedrückte Spanien; diese kann Fedriko aber nur gewähren, wenn er seinen König verrät. Der Ehrgeiz, die Aussicht auf den Königsthron, die Gewissheit des Erfolges—das Heer der siegreichen Aufrührer steht vor den Thoren der Stadt—soll Fedriko verführen:

PILGER (LARA):
Der Drang nach Grösse machte Engel fallen,
Und dieses Menschen leichtbewegte Brust,
Ein Tummelplatz der Leidenschaften,
Sie sollte ihrem Locken sich verschliessen!? (10, 53).

Illo:
—Die Gelegenheit soll ihn verführen. (Piccol. 1364 f.).

Questenberg:
Zu stark für dieses schlimmverwahrte Herz
War die Versuchung! Hätte sie doch selbst
Dem bessern Mann gefährlich werden müssen! (Piccol. 306 ff.).

[23] Hafner a. a. O. p. 39.

Obwohl Fedriko den Freund zuerst ebenso schroff abgewiesen hat, wie früher den Höfling Luis de Haro, lässt er ihn doch sofort einen tiefen Blick in sein Inneres thun, als er von Lara an die frohen Jugendjahre, die sie zusammen verlebt erinnert wird. Wie Karlos ist Fedriko ganz verändert, seit ihn der Freund zum letztenmal gesehen hat. Sein Herz ist von dem Kampf zwischen Liebe und Pflicht zerrissen, wie das Herz Karlos'. Bei der lyrischen Ausmalung dieses Kampfes zwischen leidenschaftlich sinnlichem Verlangen und edler Entsagung hat Grillparzer offenbar an Schillers *Freigeisterei der Leidenschaften* gedacht. Wie Schillers "erdichteter Liebhaber" hat Fedriko lange mit sich gekämpft; auch er will die Schranken des Gesetzes überschreiten und der Stimme der Natur folgen. Auch er verzichtet auf den Lohn der Tugend um ihn im Verbrechen zu finden. Der jambische Redefluss ergiesst sich stellenweise (10, 55 f.) in regelmässige, sechszeilige Strophen mit dem bei Schiller so beliebten Reimschema *ab ab cc*. Im Einzelnen sind folgende Verse zu vergleichen:

FEDRIKO:
Und Lieb' und Pflicht im schrecklichen Gewühle
Bekämpfen flammend sich in meiner Brust.

SCHILLER:
Nein länger, länger werd ich diesen Kampf nicht kämpfen
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fodre, Tugend, dieses Opfer nicht.

FEDRIKO:
Doch opfern soll ich sie, die holde, gute,
Die himmlische, einem Phantom der Pflicht!—
Kühn überschreit ich alle Schranken,
Die heil'ge Pflicht und die Natur geweiht.

SCHILLER:
Weil dich ein Eid...in fremde Fesseln zwang?
Weil ein Gebrauch, den die Geseze heilig prägen,
Des Zufalls schwere Missethat geweiht?
Nein,—unerschrocken troz' ich einem Bund entgegen,
Den die errötende Natur bereut.

FEDRIKO:
Doch sei's—will mich die Tugend nicht belohnen,
So reichen Teufel mir der Liebe Kronen!—

SCHILLER:

Hier ist dein Kranz. Er sey auf ewig mir verloren,
Nimm ihn zurück, und lass mich sündigen.—
—Deine Krone sey verscherzt.—
Der einz'ge Lohn, der meine Tugend krönen sollte,
Ist meiner Tugend letzter Augenblick.

Auch die später (10, 57) folgenden Worte Fedrikos:

Ha, welchen Freudenhimmel öffnest du,
Der Hölle Abgesandter, meinen Blicken!

sind wohl auf einen Vers des genannten Gedichtes zurückzuführen:

Durch eine Hölle nur
Kannst du zu deinem Himmel eine Brücke schlagen?

Aus den RAEUBERN stammt ein anderer Vers dieser Stelle:[24]

Vom Bund der Reinen bin ich ausgeschlossen,
Der Hölle bin ich worden underthan. (10, 56).

MOOR.—"ich allein der Verstossene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen—angeschmiedet an das Laster mit eisernen Banden"—(Räuber III, 2).

Der furchtbare Kampf hat Fedrikos Antlitz noch schrecklicher verändert als das Karlos'. "Unnatürliche Röte blasser Wangen, fieberhaftes Zittern der Lippen" (D. K. 149 ff.) genügt nicht. Der junge Grillparzer kann es mit dem Dichter der *Leichenphantasie* an grässlichen Uebertreibungen leicht aufnehmen: Fedrikos "abgehärmte Wange ist von dem Zahn des neidischen Kummers abgenagt; der scheue Gang, der Nerven krampficht Beben schreit mit lauter Stimme dem Forscher zu," etc. (10, 56). Alonzo Lara fordert Fedriko vergebens auf sich ihm ganz zu entdecken:

ALONZO:

Entdecke dich mir, Federiko! Sieh,
Ich bin dein Freund und ein teilnehmend Herz
Trag ich für den Gequälten in dem Busen.
Entlade dich an meinen Brust des Schmerzes,
Ich will dir tragen helfen, treu und redlich!

MARQUIS:

Jetzt sollen Sie sich öffnen, Prinz. In Worten
Erleichtert sich der schwerbeladne Busen. (D. K. 321 f.).

[24] Hafner, p. 32.

Während aber Karlos vollends sein Herz ausschüttet, versucht Fedriko sein Geheimnis zu bewahren:

> Nur Blut, nur Blut kann diese Flammen dämpfen,
> Und du willst sie mit Worten schwach bekämpfen? (10, 57).

Sprachlich wieder ein Anklang an den Anfang der *Freigeisterei* (s. o.). Aber aus den Andeutungen Fedrikos errät Lara zunächst seinen Hass gegen Pedro: "Verworren, blutig steigt die dunkle Ahnung empor." (10, 57); vgl. MARQUIS: "Mir ahnet ein unglücksvoller Augenblick." (D. K. 345 f.). Darauf stützt Lara die Aufforderung zum Abfall von Pedro und zur Rettung des Vaterlandes. Wie der Marquis "nicht als Roderich vor Karlos steht," sondern als "Abgeordneter" der in den flandrischen Provinzen geknechteten "Menschheit," so steht Lara im Namen des Vaterlandes vor Fedriko:

> ALONZO:
> Im Namen Eures Vaterlandes steh ich
> Vor Euch nun; nicht Alonzo Lara ist es,
> Der mit Euch spricht—der Mund der Patrioten
> Ruft laut durch mich Euch auf zur kühnen That. (10, 58).

> MARQUIS:
> Denn jetzt steh' ich als Roderich nicht hier,—
> Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
> Umarm ich Sie—es sind die flandrischen
> Provinzen, die an Ihrem Halse weinen
> Und feierlich um Rettung Sie bestürmen. (D. K. 155 ff.).

Dazu vergleiche man auch:

> BLANKA:
> Das Mädchen Blanka steht nicht mehr vor Euch.
> Blanka, das Weib, ist's, eines andern Weib
> Und Eure Königin, die mit Euch spricht.[25] (10,50).

Fedrikos Gedanken sind vorerst nur darauf gerichtet in den Besitz der Geliebten zu kommen. Und Lara muss seine Leidenschaft schüren, um ihn als Werkzeug zur Befreiung des Vaterlandes gewinnen zu können. Diese Szene bildet also das Gegenstück zu Fedrikos erster Unterredung mit Gomez. Nachdem sich Fedriko des Verführers noch mit Franz Moors Worten, "schaden-

[25] Waniek, Grillparzer unter Goethes Einfluss p. 5.

froher Teufel" (FRANZ: "Schadenfrohe Hölle!", Räuber IV, 2) einen Augenblick erwehrt hat, unterliegt er dem erneuten Zureden Laras. Er entschliesst sich zum Abfall von Pedro und zur Rettung Blankas.

Da erscheint—*dritte und vierte Szene*—der königstreue Gomez, der Lara durchschaut. Es gelingt ihm sich bei Fedriko Gehör zu verschaffen:

GOMEZ:
Ist es so weit gekommen zwischen uns,
Dass ich um einen Augenblick Gehör
Bei meinem Guzman betteln muss?

KARLOS:
So tief
Bin ich gefallen—bin so arm geworden
—dass ich dich bitten muss..(D. K. 203 ff.).

Fedriko steht zwischen Gomez und Alonzo Lara wie Wallenstein zwischen Terzky-Illo und Max Piccolomini. Die Vorstellungen des letzteren überzeugen den Zuschauer von der Schändlichkeit des Verrats und machen auch auf Wallenstein einen tiefen Eindruck; Wallenstein kann aber die bereits geschehenen Massregeln nicht mehr zurücknehmen. Gomez' Vorstellungen überzeugen nur Fedriko und befestigen seine wankende Treue aufs neue; den Leser werden sie kalt lassen. Denn Fedriko hätte für den Abfall von seinem König viel bessere Gründe als Wallenstein und Don Karlos. Pedro ist uns als der scheusslichste Tyrann geschildert worden; wis wissen, dass Spaniens einzige Rettung der Sturz des Wüterichs ist—und jetzt soll der Apell an Fedrikos Vaterlandsliebe das Gegenteil von dem bewirken, was er in der vorhergehenden Szene, aus Laras Munde, bewirkt hatte. Man sieht hier deutlich, wie sich der jugendliche Dichter in dem Labyrinth der von den verschiedenen Dramen Schillers empfangenen Eindrücke verliert.

Wie Karlos gegen Elisabeth so macht Fedriko gegen Gomez die Grösse seines Leidens geltend:

FEDRIKO:
Siehst du dies alles, o so sieh doch auch,
Wie ich gekämpft, wie schrecklich ich gelitten! (10, 62).

KARLOS:

O Königin, dass ich gerungen habe,
Gerungen, wie kein Sterblicher noch rang,
Ist Gott mein Zeuge—. (D. K. 666 ff.).

Er schildert Pedro ähnlich wie Karlos Herzog Alba.[26]

FEDRIKO:

Den Gott in seinem fürchterlichsten Grimme
Auf die vor Schrecken bleiche Erde spie,
Um alle Sünden, die seit grauen Jahren
Kastilien zu ihrem Schauplatz wählten,
In einem, einem fürchterlichen Schlage
Schrecklich zu rächen an den späten Enkeln. (10, 62).

KARLOS:

Ein Alba sollt' ich meinen, war der Mann,
Am Ende aller Tage zu erscheinen!
Dann, wann des Lasters Riesentrotz die Langmut
Des Himmels aufgezehrt, die reiche Ernte
Der Missethat in vollen Halmen steht
Und einen Schnitter sonder Beispiel fordert. (D. K. 1440 ff.).

Glaubt Karlos aller Verpflichtungen gegen Philipp entbunden zu sein, als er von dessen ehelicher Untreue erfährt (D. K. II, 15), so hält Fedriko Blanka für frei, da Pedro die Treue beim Kusse "verworfener Dirnen bricht" (10, 63). Wie Marquis Posa seinem Freunde vorhält, dass "Entweihungen des königlichen Bettes" nichts mit seiner Liebe zu schaffen hätten, so ermahnt Gomez Fedriko zur Tugend um der Tugend willen (10,63). In Gomez' Warnungen vor dem tückischen Laster klingt die Sprache Max Piccolominis und Wallensteins an:

GOMEZ:

Oft zieht es selbst der Tugend Maske an,
Das unverwahrte Herz schlau zu verstricken.
Bis an des Felsen schroffen Abhang hat
Es dich geführt mit teuflischer Arglist,
Mit teurer Hülle deine Sinne täuschend,...
Zerreisse doch die Binde...zerstreue..die Truggestalten. (10, 63).

MAX:

O fürchte, fürchte diese falschen Mächte!
Sie halten nicht Wort! Es sind Lügengeister,
Die dich berückend in den Abgrund ziehn. (Wall. Tod 810 ff.).

[26] Hafner p. 26.

Vgl. zum Ausdruck FEDRIKOS Worte (10, 58): "In jede Larve stecket sich der Satan;" und WALLENSTEINS Worte zu Illo:

> Uns zu berücken, borgt der Lügengeist
> Nachahmend oft die Stimme von der Wahrheit. (Wall. Tod 1445 f.).

Ganz wie Max fährt Gomez fort: "Noch schlägt dir unentweiht in reinen Busen Ein edles Herz." (10, 64). MAX: Thu's nicht. Sieh, deine reinen edeln Züge wissen Noch nichts von dieser unglücksel'gen That." (Wall. Tod 745 ff.). Aus der *Braut von Messina* stammen wohl die unmittelbar vorhergehenden Verse:

> GOMEZ:
> Denn schnell vollbracht ist sie, die rasche That,..
> Doch nimmer kaufst du es mit blut'gen Thränen
> Zurück, ist es geschehn, das Ungeheure. (10, 64).
>
> CHOR:
> Ein andres Antlitz, eh sie geschehen,
> Ein andres zeigt die vollbrachte That. (Braut 2004 f.).

Im Ideengang des *Don Karlos* verläuft dann die Szene weiter, indem Gomez Fedriko die Eigennützigkeit seiner Leidenschaft vorwirft.

> GOMEZ:
> Sind denn zerronnen schon am Hauch der Liebe
> Die grossen heldenmütigen Entwürfe,
> Die du einst an des Freundes treuem Herzen
> Für eine thatenschwangre Zukunft machtest? (10, 65).
> Selbstsüchtiger, damit du glücklich sein kannst,
> Willst du dein Vaterland unglücklich machen! (10, 66).
>
> MARQUIS:
> Ein ganzer Weltkreis hatte
> In deinem weiten Busen Raum. Das alles
> Ist nun dahin, von einer Leidenschaft,
> Von einen kleinen Eigennutz verschlungen.
> Dein Herz ist ausgestorben. Keine Thräne
> Dem ungeheuren Schicksal der Provinzen. (D. K. 2415 ff.).

Vgl. auch Räuber V, 2: "Ha, Mutloser! wo sind deine hochfliegenden Plane? Sind's Seifenblasen gewesen, die beim Hauch eines Weibes zerplatzen?" Am Schluss der Unterredung wirft sich Fedriko ebenso beschämt wie Karlos an die Brust des Freundes.

Der König ist angekommen und statt von Fedriko, der noch um Fassung ringt zunächst von Gomez empfangen worden. Da Fedrikos Abwesenheit den Verdacht Pedros erregt, entfernt sich Gomez um jenen zu holen. Unterdessen wird Pedro durch Maria und Rodrigo noch mehr in seinen unbegründeten Hass gegen Blanka hineingesteigert. Er ist endlich so gut wie entschlossen die "grämliche Französin" töten zu lassen (10, 71; vgl. Fiesko II, 2: "grämliche Empfindsamkeit."). Erfährt Rodrigo von der Liebe Blankas zu Fedriko, so hat er gewonnenes Spiel. In diesen Szenen—II, 5. 6. 7—, die den Uebergang bilden zu der ersten Unterredung zwischen Pedro und Fedriko, finden sich nur einzelne Anklänge an Schiller; die Handlung selbst ist grösstenteils Grillparzers Eigentum.

HARO:

Da gehn sie hin, die Uebermütigen,
Und achten kaum der Schmeichelworte, die ich,..
Umsonst verschwende an ihr rauhes Ohr,
Das, nur gewohnt an ihrer Rosse Wiehern,..
Und an der Schild und Schwerter feindlich Rauschen
Nicht mehr Gefühl hat für der Rede Wohllaut!
Wie ich sie hasse, diese rauhen Bären,
Die mit des Armes roher Muskelkraft
Auf einen Schlag zertrümmern, was ein Kluger
Mit jahrelanger Mühe hat gebaut. (10, 68).

ISABEAU:

Wohl taugt ihr mit dem Schwerte drein zu schlagen,
Der Franke nur weiss Zierliches zu sagen. (Jungfrau 1459 f.)

DOMINGO:

Der kühne Riesengeist
Wird unsrer Staatskunst Linien durchreissen. (D. K. 2032 f.).

KÖNIG (PEDRO):

Ich kann gelassen nicht die Flammen schauen,
Gelassen nicht die Räuberhorden sehen,
Die, meiner spottend mit dem blut'gen Schwert
In meiner Väter Erbe frech sich teilen. (10, 70 f.).

DUNOIS:

Nein, ich ertrag' es länger nicht....
Und glühnde Thränen möcht' ich weinen,
Dass Räuber in das königliche Frankreich
Sich teilen mit dem Schwert. (Jungfrau 433 ff.).[27]

[27] Hafner p. 54.

PEDRO:

Zwar ist es schön, an deiner Brust zu ruhen,..
Doch schön ist's auch und eines Königs würdig..
Auf grausem Schlachtfeld aus der Feinde Hände
Das angestammte Diadem zu reissen. (10, 71).

DUNOIS:

Und hast du dir aus Strömen Feindesbluts
Die angestammte Krone kühn erobert,
Dann ist es Zeit und steht dir fürstlich an,
Dich mit der Liebe Myrten zu bekrönen. (Jungfrau 551 ff.).

Gomez kehrt mit Fedriko zurück—*achte Szene.* Vor dem "Schlangenblick" des Königs verliert letzterer seine mühsam erkämpfte Fassung wieder. Die Situation gleicht der in *Maria Stuart* unmittelbar vor der Unterredung zwischen Maria und Elisabeth.

GOMEZ:

Fredriko, sei ein Mann; willst du denn selbst
Den Schleier des Geheimnisses ihm heben?

FEDRIKO:

Es tobt gewaltsam in der finstern Brust;
Des Hasses und der Rache tötend Gift
Droht das zerbrechliche Gefäss zu sprengen!
Der Seinen ganzem Heer will ich begegnen,
Doch seinen Schlangenblick ertrag' ich nicht. (10, 77 f.)

MARIA STUART:

—Ich kann sie nicht sehn! Rettet, rettet mich
Von dem verhassten Anblick—

SHREWSBURY:

Kommt zu Euch, Königin! Fasst Euren Mut
Zusammen. Das ist die entscheidungsvolle Stunde.

MARIA:

In blut' gen Hass gewendet wider sie
Ist mir das Herz, es fliehen alle guten
Gedanken...

SHREWSBURY:

Gebietet Eurem wild empörten Blut,
Bezwingt des Herzens Bitterkeit. (M. St. 2173 ff.).

---

[28] Ueber diese und noch weitere mehr oder weniger deutliche Reminiszenzen aus Schiller's *Maria Stuart* und *Jungfrau von Orleans,* die in diesem Auftritt enthalten sind, vgl. Hafner p. 49 f. und p. 50 f. In der *Juedin von Toledo* ist das Thema wieder aufgenommen.

Fedrikos "abgespannte Züge, das trübe Auge, das bang und lichtscheu an den Grund sich heftet, lassen PEDRO "ein grosses Uebel ahnen." (10, 77). Aehnlich findet PHILLIP die "Zurückgezogenheit, das abgemessene Betragen, den kalten Blick" des Infanten verdächtig. Und wie Lerma für Karlos, tritt Gomez für Fedriko ein; vgl. D. K. I, 6. Erklärt sich Karlos, D. K. II, 2, seinem Vater gegenüber selbst als der Heilung bedürftig, so beeilt sich Gomez für den unvorsichtigen Fedriko Krankheit als Entschuldigung seines sonderbaren Benehmens vorzuschützen. Als sich Fedriko endlich von neuem aufgerafft hat, bietet er, wie Karlos, alles auf, um das Vertrauen des Königs zu gewinnen.

Karlos hat sich entschlossen, seiner Leidenschaft zu entsagen, im Dienste des Königs und zugleich im Interesse der Niederlande, wie des ganzen Reiches ins Feld zu ziehen, durch die Beschwichtigung des Aufruhrs die Versöhnung mit seinem Vater zu besiegeln. Als Zeichen höchsten Vertrauens bittet er um das Kommando. In dem Augenblick, da er das Herz seines Vaters gerührt zu haben glaubt, erfährt er die furchtbarste Enttäuschung.—

Parallel mit dieser Szene—D. K. II, 2—verläuft die Unterredung zwischen Fedriko und Pedro, ohne dass Grillparzer im Einzelnen von Schiller abhängig wäre. Fedriko hat sich zu dem Entschluss durchgerungen, an seiner Pflicht festzuhalten. Er schwört dem König feierlich Treue. Er ist bereit für ihn zu sterben. Schon glaubt er das Vertrauen des Königs zu besitzen:

FEDRIKO:
O dieser Augenblick webt stärkre Bande,
Als es die Pflicht, die kalte, nie gekonnt. (10,79).

KARLOS:
Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf...
Voll Rührung sieht der Dreimalheilige
Dem grossen schönen Auftritt zu!—Mein Vater!
Versöhnung! (D. K. 1060 ff.).

Die Antwort des Königs auf Fedrikos Treuschwur ist ein Zeichen erbärmlichen Verdachts. Fürchtet sich Philipp, sein bestes Kriegsheer, "das Messer seinem Mörder" zu überliefern, so hat

Pedro Befehl gegeben, die Fedriko ergebenen Ordensritter wegzuschicken. Die Worte PEDROS:

> An andern Orten hab' ich ihrer nötig,
> Und hier ist mir der Haufe nur zur Last! (10, 80),

weisen auf den Ursprung dieses Motives hin. Wallenstein sollen auf des Kaisers Befehl acht Regimenter entzogen werden, denn "die Klugheit rät's, die Not gebeut's" (Piccol. 1238). Vgl. ausserdem:

FEDRIKO:
Was gibt's?

GOMEZ:
Mein Gott, die Ordensknechte steigen
Zu Pferd und sprengen eilig aus dem Schlosse.

FEDRIKO:
Ha, teuflische Verräterei!... (10, 79).

TERZKY:
Ist's dein Befehl, dass die Kroaten reiten?

WALLENSTEIN:
Ich weiss von nichts.

TERZKY:
Wir sind verraten! (Wall. Tod 1559 ff.).

Aber dieses Motiv aus *Wallenstein* ist der Szene nicht etwa äusserlich angehängt, sondern ebenso geschickt wie die Motive aus *Maria Stuart* und *Don Karlos* organisch in den Gang der Handlung eingefügt. Der Abzug der Ordensritter macht auf Fedriko denselben Eindruck, wie auf Don Karlos die Verweigerung des Kommandos:

FEDRIKO:
—o blöder Thor! Konnt' ich je glauben,
Den Argwohn dieses Tigers einzuschläfern!

PEDRO:
Der Abzug Eurer Ordensknechte macht
Auf Euch gewalt'gen Eindruck, wie ich sehe. (10, 80).

KARLOS:
O, jetzt umringt mich, gute Geister—

PHILIPP:
Was wollen diese Mienen sagen? (D. K. 1233 ff.).

Es ist eine hübsche Probe seines dramatischen Talentes, dass der junge Dichter die Effekte dieser Szene in dem darauffolgenden *letzten Auftritt* des zweiten Aktes noch zu überbieten versteht. Blankas Auftreten wirkt wie ein Donnerschlag. Die Höflinge Rodrigo und Haro geraten in höchste Bestürzung, denn ihr ganzes Lügengebäude droht vor der Schönheit Blankas, die Pedro merkwürdiger Weise[29] noch nie zu Gesicht gekommen war, zusammenzufallen. Ihre verlegenen Ausflüchte, sie sei nur eine Dienerin, erregen Pedros Interesse, statt ihn zu täuschen, noch mehr; er ist bezaubert von Blankas Schönheit. In Fedriko flammt die Liebe zu neuer Glut auf. Als Blanka fast ohnmächtig in seine Arme sinkt, vergisst er sich völlig und giebt mit seinem unwillkürlichen Ausruf: "Weh—Blanka—Blanka!" den Schlüssel zu seinem Geheimnis preis. Wild auffahrend schleudert er Rodrigo, der die Königin fortführen will, zurück, mit den Worten: "Ha, Schurke!" Er greift ans Schwert, wird jedoch durch BLANKAS bittenden Ruf: "Fedriko!" sofort zur Besinnung gebracht.—Dieses bittende "Fedriko!" dient später den Intriganten, zusammen mit dem Ausrufe Fedrikos, als Handhabe zum Verderben der Liebenden.—Pedro steht erstarrt und heftet die Augen auf Blanka, die von Fedriko in ihre Zimmer geführt wird. In Pedros Ruf: "Blanka!?", womit der Akt schliesst, legt Grillparzer so verschiedenartige Gefühle, wie später in das: "Fort!" Ottokars,[30] und mutet schon hier dem Schauspieler fast Unmögliches zu.—

Natürlich hat Grillparzer bei dieser Szene an D. K. II, 5 und 6, den Auftritt im Vorzimmer der Königin gedacht, wo Karlos, in aufloderndem Zorn und Hass, gegen Alba den Degen zieht, und durch das einzige Wort aus dem Munde ELISABETHS: "Karlos!" zur Besinnung gebracht wird. Auch hier giebt der Ton dieses *einen* Wortes dem Höfling die Handhabe zu seiner verderblichen Intrigue. Aber man sieht in diesen letzten Szenen des zweiten Aktes deutlich, wie viel selbständiger Grillparzer schon geworden ist als im ersten Akte. Er folgt seinem Vorbild nicht mehr sklavisch Szene für Szene und Wort für Wort. Er hat seine eigene Composition, der sich die Schiller entlehnten Gedanken

[29] Sauer, Einleitung, Grillparzers Werke, 1, 28.
[30] König Ottokars Glück und Ende, Schluss des 3. Aktes.

und Motive unterordnen müssen. Grillparzer gruppiert sie nach Belieben, führt sie teils weiter aus, teils zieht er sie zu grösserer Wirkung zusammen. Nach des Dichters eigener Aussage (18, 172) hatte er denn auch die Ausarbeitung des zweiten Aktes geraume Zeit nach der Vollendung des ersten begonnen; wenn auch nicht *einige* Jahre nachher, da sich die Arbeit an der Blanka im ganzen ja nur auf die Jahre 1807--1809 erstreckte (18, 172).

III. Akt.

Maria de Padilla, des Königs Mätresse, durchläuft zu Anfang des dritten Aktes eine ähnliche Stimmung wie Lady Milford, Kabale und Liebe II, 1. Sie ist das schlappe, ekelhafte Leben an der Seite des tyrannischen und doch schwachen Königs satt. Sie verachtet

> Dies königliche Wiegenkind, das sich
> Der Hut der Wärterin entrissen wähnt. (10, 84).

Alba:

> Wehe
> Dem zarten Wiegenkinde Majestät,
> Das seiner Amme spotten kann! (D. K. 1418 ff.).

Aus Herrschsucht hat sie sich dem König, nicht aus Liebe dem Menschen Pedro hingegeben. Als er auf der Höhe seiner Macht stand, da schmeckte sie die Wonne "Zu sein die Seele dieses Riesenkörpers," das Reich nach ihrem Willen zu lenken. Jetzt, da sie Pedro in seiner kläglichen Haltlosigkeit erkannt hat, will sie sich losreissen. Schon längst hätte sie das gethan, wenn sie nicht den Anschein hätte vermeiden wollen, als weiche sie gezwungen der Königin. Aus freiem Antrieb will sie gehen. Würde sich Pedro wieder zu männlicher Thatkraft aufraffen, so würde sie trotz allem bei ihm ausharren und sein Unglück teilen, mit ihm ziehn "Wohin ihn das erzürnte Schicksal würfe!" (10, 85 f.).

Auch Lady Milford ist aus Ehrgeiz die Favoritin des Fürsten geworden; auch sie hatte "dem Tyrannen den Zügel abgenommen." Ihr Herz ist frei geblieben. Mit dem Manne ihrer Wahl will sie die schändlichen Ketten brechen; mit ihm "will sie in die entlegenste Wüste der Welt fliehen." Sie hätte die abscheuliche

Herrlichkeit schon längst verlassen, wenn es ihr Ehrgeiz erlaubt hätte, einer andern Dame den Rang einzuräumen. Während Lady Milford jedoch innerlich geläutert dem Laster schliesslich für immer den Rücken kehrt, lässt sich Maria, die Rolle der Prinzessin Eboli übernehmend, in ihrer Eifersucht auf Blanka von Rodrigo zur Teilnahme an dem Anschlage auf Fedrikos und Blankas Leben bestimmen. Wie die Eboli bereut sie erst, als es zu spät ist.

Am Anfang des ersten Aktes hatte Haro die Rolle Domingos, als er sich in das Vertrauen Fedrikos einzuschleichen suchte. Jezt, in der *zweiten Szene* des dritten Aktes ist ihm vorübergehend Albas, Rodrigo aber Domingos Rolle zugefallen. Alba errät aus Gebärden, Blicken, einzelnen Aeusserungen, sonderbarem Benehmen der Königin und des Infanten die Beziehungen der beiden zu einander. Er teilt seine Beobachtungen Domingo mit, dessen bereits vorhandener Verdacht dadurch zur Gewissheit wird. Die beiden Höflinge verbinden sich zu einem Complott gegen Königin und Infanten; das Bündnis erfolgreich zu machen, soll die vom König geliebte und begehrte Eboli gewonnen werden.

Haro hat aus Gebärden, Aeusserungen und Benehmen Fedrikos, sowie aus dem Kommen und Gehen von Boten Verdacht geschöpft. Seine Mitteilungen bestätigen die Vermutungen Rodrigos, der mit Haro Zeuge der verfänglichen Aeusserungen Fedrikos gewesen ist. Rodrigo überredet die Geliebte des Königs zur Teilnahme am Complott gegen die Königin, und dann auch gegen Fedriko, wobei er es allerdings nicht so leicht hat wie Domingo. Denn dieser hatte die Eboli rufen lassen, als sie zur Rache an der Königin schon entschlossen war. Sobald Eboli und Maria für die Pläne der Höflinge gewonnen sind, zweifeln diese nicht mehr am Erfolg. DOMINGO: "Glücklich! gewonnen ist das grosse Spiel." (D. K. 2213 f.)—RODRIGO: "Glück auf! sie eilt zum König! wir sind sicher." (10, 95).

Von einzelnen Anklängen an Schiller sind aus dieser Szene noch zu erwähnen: RODRIGO: "So stürzt er sich denn selber in die Schlinge!" (10, 92)—DOMINGO: "In *eine* Schlinge stürzen beide" (D. K. 2047).

RODRIGO:
Die Höflinge, bewegbar jedem Hauche,
Beeifern sich schon um die Wette, sie
Mit Seufzen zu bedauern, Glück zu wünschen— (10, 93).

LERMA:
Der ganze Hof
Staunt ihn schon als allmächtigen Minister,
Als unumschränkten Günstling an. (D. K. 3963 ff.).[31]

Dem Gedankeninhalt nach entsprechen sich:

RODRIGO:
Durch eines schmeichelhaften Wortes Zauber
Kannst du mein mühevolles Streben krönen, etc. (10, 98).

DOMINGO:
Jene Lilien
Von Valois zerknickt ein span'sches Mädchen
Vielleicht in *einer* Mitternacht. (D. K. 2069 ff.).

ALBAS Worte:
Mit den Gebärden eines Wütenden
Sah ich ihn eben diesen Saal verlassen.
Auch Eure königliche Majestät
Sind ausser sich und scheinen tief bewegt—(D. K. 1243 ff.),

führt Grillparzer mit einer an Hans Sachs erinnernden Anschaulichkeit aus:

HARO:
Und tief erschüttert schienen beide mir.
Kaum hatt' ich Pedros Namen ausgesprochen,
Da rollten seine Augen, ballten sich
Die Hände und mit bleichem starren Munde
Murmelt' er Flüche gegen seinen Herrn! (10, 92).

Zu dieser Schilderung vgl. das zu Alonzo Laras Beschreibung von Fedrikos Aussehen Gesagte (Blanka II, 2).

Abgesehen von der Verschiedenheit ihrer Vorgeschichte, handelt Maria auch aus ganz andern Gründen als Prinzessin Eboli. Letztere giebt sich in einem Anfall von sinnlicher Raserei und Eifersucht zum Werkzeug der Intriganten her, ohne sich über die volle Tragweite ihrer Handlungsweise klar zu sein. Maria dagegen *will* den Tod der Liebenden; denn ihre ganze Existenz hängt davon ab, dass sie Pedro an sich gefesselt hält, nachdem

[31] Hafner p. 27.

einmal Rachbegierde und Herrschsucht über ihren Ekel vor Pedro die Oberhand gewonnen haben. So ist Maria weder Lady Milford noch Prinzessin Eboli; sie hat Züge von beiden, aber doch individuelles Leben. Wenn ihr Charakterbild dem jungen Dichter auch nicht gelungen erschien, schon der Versuch einen so komplizierten seelischen Organismus darzustellen bezeugt den Fortschritt gegenüber dem ersten Akte (18, 166).

Auch Rodrigo und Haro sind nicht blosse Nachzeichnungen von Alba und Domingo, deren Funktionen sie abwechslungsweise ausüben. Rodrigo hat nicht die weitausgreifenden Pläne des Priesters. Als kurzsichtiger Egoist will er sich aus seiner gebietenden Stellung nicht verdrängen lassen. Am Tode der Köngin und Fedrikos ist ihm nur insofern etwas gelegen, als sie ihm im Wege stehen. Könnte er sie auf andere Weise unschädlich machen, so wäre es ihm auch recht. War er in der Schlussszene des zweiten Aktes in einer ähnlichen Situation wie Alba im Vorzimmer der Königin (D. K. II, 6), so hat Grillparzer das Motiv der persönlichen Feindschaft, das nach dem Beispiel der Vorlage angeknüpft schien, wieder fallen lassen. Haro hat III, 2 zwar die Aufgabe Albas, D. K. II, 10 ff., erfüllt, sonst ist aber Albas Charakter mit der oben angedeuteten Einschränkung, sein Verhältnis zum König, ebenfalls mit Einschränkung, auf Rodrigo übergegangen. Und das Verhältnis von Haro zu Rodrigo ist ganz verschieden von dem Albas zu Domingo. Sind letztere durch gemeinsame Ziele, die Aufrechterhaltung der königlichen und kirchlichen Macht an einander gebunden, so sind es erstere nur durch ein gemeinsames Verbrechen—die Ermordung der Mutter Fedrikos—im übrigen sorgt jeder für sich selbst; und weder der eine noch der andere ist dem König wahrhaft treu.

In einer langen Unterredung—*dritte Szene*—bringt Haro allerlei Bedenken gegen Rodrigos Pläne vor. Dieser antwortet darauf mehrmals mit Schiller'schen Redewendungen. Auf die Befürchtung Haros, Marias Heftigkeit könnte Pedro zum Zorn reizen entgegnet er:

> Nichts hoff' ich von der Macht der Ueberredung,
> Doch alles von des Augenblicks Gewalt. (10, 96).

Dies entspricht dem Gedanken nach den Worten GIANETTINOS: "Gewalt ist die beste Beredsamkeit." (Fiesko I, 5).—Marias Herrschsucht ist "der Ort, wo sie verwundbar ist Den Pfeilen eines listigen Versuchers." (10,97). König PHILIP sagt: "Hier ist die Stelle, wo ich sterblich bin." (D. K. 867).—Auf die Frage, ob denn auch die beim Volke so beliebte Königin geopfert werden solle, erhält Haro die Antwort: "Die Lose liegen Noch in des Schicksals Urne tief verschlossen." (10, 97). Vgl.: "Ihm ruhen noch im Zeitenschosse Die schwarzen und die heitern Lose." (Glocke); und: "Noch liegen die Lose Dunkel verhüllt in der Zukunft Schosse." (Braut 324 f.). Ueberhaupt sei vom Volke nichts zu befürchten, denn nicht durch Rodrigo oder des Königs Hand dürfe der Götze des Pöbels fallen:

RODRIGO:
Des unerbittlichen Gesetzes Schwert
Muss die Gerechtigkeit der Arglist leihn,
Der Mörder muss sich in des Richters Mantel,
Der Mord sich in der Strafe Maske kleiden. (10, 98.).

MARIA STUART:
Nicht vom Gesetze borge sie das Schwert..
Und kleide nicht in heiliges Gewand
Der rohen Stärke blutiges Erkühnen..
Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten! (M. St. 966 ff.).

Völlig beruhigt über den Erfolg des Anschlags lässt sich Haro schliesslich wie der Mohr im *Fiesko* als Spürhund gebrauchen, und traut sich sogar noch mehr zu als jener:

ROBRIGO:
So wie der Spürhund folgt des Wildes Fährte,
So hefte du dich an an seine Fersen[32]...
HARO:
O sorget nichts! Ihr wisst bei meiner Treu
In einer Stunde selbst, was im Gebete
Er seinem Schöpfer anvertraut— (10, 100).

MOHR: "Braucht mich, wozu ihr wollt. Zu Eurem Spürhund... Verlasst Euch auf mich... Morgen um acht habt Ihr soviel Neues erfahren, als in zweimal siebzig Ohren geht." (Fies-

[32] Vgl. auch: "Wir heften uns an seine Sohlen." (Kraniche des Ibykus).

ko I, 9). Auch aus *Don Karlos* mischen sich Anklänge in diese Stelle herein:

RODRIGO:
Doch, dass ihm ja dein forschend Aug nicht sage,
Was für Verdacht du in dem Busen hegest...
Dein Eifer leihe selbt den Wänden Ohren
Und seinen sorglich spähnden Blicken Worte. (10, 100).

KARLOS:
Beherrsche deine Mienen gut. Dein Kopf
Erfahre niemals, was dein Busen hütet...
Ich höre dir mit Blicken zu. Die Luft,
Das Licht um uns ist Philipps Kreatur,
Die tauben Wände stehn in seinem Solde[33]—(D. K. 1314 ff.).

Am Schluss der zweiten Szene war Maria mit der gegen Fedriko und Blanka gerichteten Drohung zum König gestürzt: "noch Gähnt zwischen euch und eurem Ziel das Grab!", als hätte sie es damals schon auf das Aeusserste abgesehen gehabt. Nach dem Anfang der *vierten Szene* jedoch scheint sie nur den Versuch gemacht zu haben, die Liebe des Königs, der noch immer unter dem Zauber von Blankas Schönheit ist, wieder zu gewinnen. Aber ihre Schmeichelkünste haben keinen Erfolg gehabt:

MARIA:
Es ist vorbei, ich bin verloren!..
Er hört mich nicht, er fliehet meinen Anblick! (10, 100).

EBOLI:
Grosser Gott, ich bin verloren!..Er geht!
Auch das noch! Er verachtet mich—(D. K. 1885 ff.).

So muss "die Eifersucht bewirken, was die Liebe nicht gekonnt" (10, 101).—Rodrigo teilt Maria jetzt seine Vermutung in betreff der Liebe Fedrikos zu Blanka als Thatsache mit und MARIA beschliesst den Untergang der beiden: "Ha, so zerschmettre beide meine Rache!" (10, 101)—EBOLI: "Das fordert Rache! Der König wisse den Betrug—" (D. K. 1945 f.). Freilich ist nun nicht sie es, die dem König das verhängnisvolle Geheimnis verrät, wie man es nach dem Vorgang der Prinzessin Eboli und den Worten RODRIGOS: "Nun denn, so grüss' ich dich als Königin!" etc. (10, 101) erwarten sollte. Mit einem Aufwand jesuitischer

[33] Hafner p. 27.

Haarspaltereien, scheinbar rücksichtsloser, selbstaufopfernder Ehrlichkeit—Rodrigo bürgt wie Alba mit seinem Leben für die Wahrheit seiner Aussagen—und plumper Lügen, bringen es Rodrigo und Haro fertig, in dem stupiden Pedro Argwohn gegen Fedriko und Blanka zu erwecken, seine Zweifel an der Schuld Blankas zu überwinden, sich selbst und Maria ihm aufs neue unentbehrlich zu machen. Maria verhält sich bei der ganzen Unterredung schweigend.

Diese ganze Szene hat mit D. K. III, 3 und 4, nur insofern Aehnlichkeit, als zunächst Rodrigo-Alba die Anklage gegen die Königin erhebt, und der König dann sich zum zweiten Höfling, Haro-Domingo wendet:

PEDRO:
Ich weiss sehr wohl, dass
Ihr euch im stillen in die Ohren wispert,
Mit eurem Gift die Reine zu beflecken!..
Ich bin es müde, deinem Schlangenwinden
Zu folgen. Sprechet, Kämm'rer, Ihr.—(10, 106).

PHILIPP:
Lasst Domingo kommen. Ich vergeb' es Euch,
Dass Ihr beinahe zwei Minuten lang
Mich ein Verbrechen hättet fürchten lassen,
Das gegen Euch begangen werden kann. (D. K. 2669 ff.).

In beiden Dramen also will der König dem ersten Höfling nicht Glauben schenken, ehe er den zweiten gehört hat. Statt der perfiden Schlauheit Domingos, die von Philipp sofort durchschaut wird, braucht es bei Pedro nur die dreiste Lüge von Seiten Haros, die Ausrufe der beiden am Morgen hätten gelautet: "geliebte Blanka" und: "mein Fedriko," um Pedro zu überlisten. Als Rodrigo vollends die Aussagen des "Schwätzers" Haro bekräftigt und von einer Verschwörung weiss, wonach Pedro noch am Abend in Ketten liegen solle, da verzweifelt Pedro und giebt sich ganz den Händen der Intriganten anheim. Diese haben es dann leicht den König zur Unterzeichnung eines Todesurteils gegen Blanka und Fedriko zu bewegen. Während Philipp, durch die auffallende Einigkeit unter den Intriganten stutzig gemacht, sich durch eigene Nachforschungen von dem Thatbestand zu überzeugen beschliesst, fällt Pedro blind in die Falle. Die Königin

Elisabeth erhält Gelegenheit sich persönlich zu verteidigen. Grillparzer lässt sich die dramatische Wirkung einer Aussprache zwischen beiden Gatten entgehen. Pedro selbst hat mit seinem Vorbild keinen Charakterzug gemein. Er ist nichts als ein willenloses Werkzeug in der Hand seiner Höflinge; er ist kein Mann der That, sondern ein Empfindungsmensch, ein Feigling mit grausamen Allüren. In ähnliche Situationen wie Philipp gestellt, verhält er sich zu diesem wie die Karikatur zum Original.

Das berüchtigte Todesurteil "auf alle Fälle" hat seinen Ursprung jedenfalls in dem Verhaftungsbefehl, der von Philipp dem Marquis gegen Karlos ausgehändigt wird: "Es ist aufs Aeusserste, mein König." (D. K. 3918).

Rodrigo:

Nur für alle Fälle.
Mehr um zu schrecken, als zu strafen. Es
Ereignet sich oft manches, was dem Aug
Des Forschenden entging. Nur für den Notfall. (10, 110).

Dazu kann man auch die Worte Marquis Posas, als er von Karlos die Brieftasche fordert, ziehen:

Nur auf alle Fälle.
Wer kann für Ueberraschungen stehn? Bei mir
Sucht sie doch niemand. Gib. (D. K. 3609 ff.).

Grillparzer mag auch an die gegen Wallenstein ausgesprochene Aechtung oder an das gegen Maria Stuart ausgefertigte Todesurteil gedacht haben. Denn wie Buttler und Burleigh der wirklich oder angeblich beabsichtigten Begnadigung zuvorkommen, so lässt später Rodrigo das Todesurteil an Fedriko und Blanka ohne des Königs Willen vollziehen.

Wörtliche Entlehnungen sind in dieser Szene:

Rodrigo:
Wenn wir mit Macht nicht in die Speichen fallen,
Zermalmet uns die ungeheure Last. (10, 108).

Marquis:
—Sie wollen—sich dem Rade
Des Weltverhängnisses...entgegenwerfen?
Mit Menschenarm in seine Speichen fallen? (D. K. 3166 ff.).

Pedro:
Es prall' auf seine Brust der Pfeil zurück,
Den er nach unserm Herzen hat gerichtet. (10, 109).

DOMINGO:
—ein gewagter Wurf,
Der, fehlt er seine Beute, auf den Schützen
Zurücke prallt. (D. K. 1974 ff.).[34]

Kaum ist das Todesurteil vom König unterzeichnet, und damit die Handlung eigentlich zu Ende,[35] so erscheint Fedriko—*fünfte Szene*—.Er führt sich in der Weise Leicesters (M. St. IV, 6) ein, nur etwas höflicher: Leicester reisst die Thüre mit Gewalt auf und tritt mit gebieterischem Wesen herein.

LEICESTER:
Den Unverschämten will ich sehn, der mir
Das Zimmer meiner Königin verbietet.

ELISABETH:
Ha, der Verwegene!

LEICESTER:
Mich abzuweisen!
Wenn sie für einen Burleigh sichtbar ist,
So ist sie's auch für mich!

BURLEIGH:
Ihr seid sehr kühn, Mylord,
Hier wider die Erlaubnis einzustürmen. (M. St. 2879 ff.)

Fedriko drängt sich durch Haro und einen Diener, die ihn zurückhalten wollen, durch:

FEDRIKO:
Zurück, lasst mich, ich muss den König sprechen.
Mein königlicher Herr verzeiht, dass ich—

RODRIGO:
Ha, welche unerhörte Kühnheit—

PEDRO (furchtsam):
Guzman—

FEDRIKO:
Ich weiss wohl, dass die Sitte es verbeut,
Was ich gethan, doch die Notwendigkeit, etc.

RODRIGO:
Die Ehrerbietung, die man seinem Herrn,..
Im Aeussern wenigstens bezeigen muss—

---

[34] Vgl. auch Tell 1974; und Iphigenie 1409 ff.
[35] Sauer, Einleitung 1, 28.

FEDRIKO:
Genug der Wort', ich kenn' Euch, Don Padilla!...
Hier steh' ich, ein Kastilier und Grande
Des Reichs, wer wagt's, die Zunge mir zu fesseln,
Wenn ich Don Pedro sprechen will? Drum schweigt!
Nicht Euch, dem König sollen meine Worte—(10, 110 f.).

LEICESTER:
Ihr seid sehr frech, Lord, hier das Wort zu nehmen.
Erlaubnis! Was! Es ist an diesem Hofe
Niemand, durch dessen Mund Graf Lester sich
Erlauben und verbieten lassen kann!
Aus meiner Königin eignem Munde will ich—(M. St. 2885 ff.).

Ganz im Tone der Leicester-Szene erwidert Pedro auf Fedrikos Erklärung, dass er nicht für sich, sondern für die Königin spreche:

PEDRO:
Ha, er gesteht es selbst, der Schändliche!
Wie, für die Königin?— (10, 111).

ELISABETH:
Nun denn, Unglücklicher!

BURLEIGH:
Sein eigner Mund verdammt ihn.

ELISABETH:
Aus meinen Augen! In den Tower—Verräter! (M. St. 2933 ff.).

Fedriko fragt im Sinne Talbots, M. St. II, 3, ob Tugend Laster und Verbrechen Tugend werde, bloss weil es Pedros Räten so behage:

FEDRIKO:
Kann Recht denn nichts mehr sein, als was den Stempel
Der Rechtlichkeit von Euren Händen trägt? (10, 111).

TALBOT:
Nicht Stimmenmehrmeit ist des Rechtes Probe..(M. St. 1323).[36]

Posas und Talbots Aufrichtigkeit sind auf FEDRIKO übergegangen: "Verzeihet, gnäd'ger Herr, ich kann nicht schmeicheln." (10, 111)—POSA: "Ich kann nicht Fürstendiener sein." (D. K. 3022).

[36] Vgl. Hafner p. 40: "Kann der Herzog Gesetze der Menschheit verdrehen" etc. (Kabale und Liebe, II, 3.)

Fedriko überreicht nun einen Brief von Blankas Vater mit Beschwerden über die Behandlung seiner Tochter. PEDRO wirft das Schreiben verächtlich auf den Tisch: "Ist's doch, als hätt' ich's schon gelesen. Die alte Klage." (10, 112). So überbringt Sir Paulet den Brief Maria Stuarts an Elisabeth; BURLEIGH will die Königin verhindern ihn zu lesen: "Was kann der Brief enthalten? Eitle Klagen." (M. St. 1508). Auf Fedrikos Fürsprache zu Gunsten Blankas erwidert MARIA PADILLA: "Ihr sprecht sehr warm für Eures Königs Feinde!" (10, 112). So ELISABETH zu Talbot, der für Maria Stuart spricht: "Ein warmer Anwalt ist Graf Shrewsbury Für meine Feindin und des Reichs." (M. St. 1348 f.).

Fedriko begründet die Klage Bourbons; er sucht zu beweisen, dass die bösen Ratgeber, die ihn zu seiner Härte gegen Blanka aufreizten am Aufruhr schuld seien. Der Freunde "heitre Reihe"[37] habe er verbannt und "tückevolle Ungeheuer" um sich versammelt. Den Versuch Pedros mit einem halblauten: "Guzman!" eine Erwiderung zu beginnen donnert Fedriko mit dem barschen Ausruf: "O schweigt, Herr, schweigt!" nieder. Denn das hohe Recht zu zürnen habe Pedro mit der Tugend verloren. Dass er nicht wie jeder Bettler mit hohem Mute hinauf zum Vater blicken dürfe, habe er den "süssen Teufeln" zu verdanken, die ihn "um diese Götterwonne betrogen." (10, 114). Vgl.:

KARLOS:
Von diesem Erdenparadiese schwiegen
Sehr weislich Ihre Mönche. (D. K. 1130 f.).

Aber wenn diese Teufel den König auch mit Gattin und Volk verfeindet hätten, so sei doch noch nicht alle Liebe verschwunden. Sobald Pedro wolle und Blanka befreie, werde schnell des Aufruhrs Stimme verstummen. (10, 115). Fedriko fasst des Königs Hand:

Lasst diese schöne Stunde so nicht fliehen,
In Eurer eignen Hand liegt Euer Glück. (10, 115).

Vgl.: "dem grossen schönen Auftritt." (D. K. 1065); und: "dieser grossen Stunde." (D. K. 3203). Der König "lehnt sich

[37] Vgl. "Er flieht der Brüder wilden Reihn." (Glocke).

kämpfend in seinen Stuhl", und wird dann trotz seiner Beteuerung, dass er ganz wohl sei, von Hofleuten als "unpass" weggeführt, wobei er noch soviel Zeit hat den vorher zum Tode verurteilten Fedriko zu weiterer Besprechung einzuladen: "Ich warte Eurer heute abends, Guzman!" (10, 116).

Diese Worte hat man mit PHILIPPS: "Der Ritter Wird künftig unangemeldet vorgelassen" (D. K. 3353 f.) parallel zu setzen, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass Grillparzer die ganze Szene als Gegenstück zu D. K. III, 10 gedacht hat. Jedenfalls hat er auch versucht der Vorlage gegenüber so selbständig als möglich zu bleiben. Entlehnungen, die gerade hier so nahe lagen, sind fast ganz vermieden und vom dramatischen Standpunkt aus hat Grillparzer vor Schiller in dieser Szene etwas voraus: sie schweift nicht in abstraktes Theoriengebiet ab, sondern dient ganz und gar der Haupthandlung.[38] Indem Fedriko alles aufbietet um dem König die Augen zu öffnen in betreff der Ratgeber, und ihn mit Blanka zu versöhnen, kämpft er zugleich seine persönliche Leidenschaft nieder; in dieser Beziehung gleicht er Don Karlos. Marquis Posa gleicht er zwar darin, dass er ebenfalls im König sein besseres Ich wieder erwecken und ihn zur Milde gegen sein Volk bestimmen will; von der idealen Schwärmerei Posas hat Fedriko jedoch so gut wie nichts an sich. Grillparzer stellt in Fedriko und Pedro nicht wie Schiller in Posa und Philipp die Vertreter zweier entgegengesetzten Prinzipien einander gegenüber: Fedriko vertritt eine, wenn nicht ganz, so doch grösstenteils persönliche Angelegenheit, die Rechte Blankas. In zweiter Linie ist es ihm um die Person Pedros und das Volk Spaniens zu thun. Marquis Posa kämpft für das Recht der Individualität, für Gedankenfreiheit als Prinzip. So muss er sich ebensosehr um die Persönlichkeit Philipps, wie um die Freiheit der Niederlande bemühen. Erst am Schluss der Unterredung kommt die Sprache auf die Königin, wegen deren er allerdings zu Philipp gerufen worden war; nun tritt er auch für *sie* ein.—

Gerade in dieser Szene kommt der grosse Unterschied zwischen der *Blanka von Kastilien* und Schillers *Don Karlos,* zwischen Liebesdrama und Staatsaktion am deutlichsten zum Vorschein.

[38] Hafner ist gegenteiliger Ansicht; vgl. Hafner p. 18.

Schade, dass Grillparzer den Vorzug dramatischer Konzentration durch die gänzlich misslungene Darstellung von Fedrikos Widerpart selbst zunichte macht. Nicht genug, dass er Pedro gar nicht zu Worte kommen lässt; er lässt ihn am Schluss der Szene sich so tölpelhaft benehmen, dass es um die ernste Wirkung geschehen ist. Vollends zur Posse wird die *Schlussszene* des dritten Aktes. Fedriko glaubt über Rodrigo und Maria gesiegt zu haben. Da hält ihm die letztere das Todesurteil vor. Er reisst es ihr aus der Hand, verliert aber, trotzdem er noch eben so energisch aufgetreten, die Fassung dermassen, dass er das Schriftstück fallen lässt. Rodrigo rafft es wieder auf und zieht mit Maria triumphierend davon. "Fedriko richtet sich langsam auf, starrt rings um sich herum, und stürzt heftig ab." (10, 117).

IV. Akt.

Die erste Szene des vierten Aktes zeigt BLANKA in ähnlicher Stimmung wie MARIA STUART, M. St. I, 4. Maria denkt in tiefster Reue an die vergangenen Sünden zurück und verzweifelt an der Rettung aus ihrer Gefangenschaft, da sie dieselbe als Strafe für jene Sünden ansieht. Blanka ist von Gewissensqualen gefoltert, schon weil sie daran gedacht hat mit Fedriko zu fliehen und dadurch ihre ehelichen Pflichten zu verletzen. Beidesmal vertreten die Hofdamen einen freieren Standpunkt und suchen damit ihren Herrinnen Mut und Trost zuzusprechen:

KENNEDY:

Wie? so gebeugt, so mutlos, teure Lady? (M. St. 268).
—Schickt endlich diesen bösen Geist zur Ruh.
Ihr habt die That...abgebüsst.
Die Kirche,...der Himmel hat vergeben.—
Die Jugend mildert Eure Schuld. (M. St. 281 ff.).

JAQUELINE:

Verbannet diesen kummervollen Blick,
Der sich verzagend in die Erde senkt. (10, 118).
Lasst nicht durch leere Wahngebilde, die
Ein allzu zart Gewissen ausgebrütet,
Den Pfad zu Eurem Glücke Euch versperren. (10, 120).

Blanka spricht ihren Schmerz und ihre Sehnsucht nach Freiheit und Glück wieder in lyrischen Strophen aus, wie sie es im ersten, und wie es Fedriko im zweiten Akte that. Der Einfluss der *Braut von Messina* macht sich stärker als bisher geltend, indem Blanka in der Weise der Chorreden allgemeine Betrachtungen über das Schicksal einer Ehefrau, die das elterliche Haus verlassen und dem Gatten folgen muss, anstellt. Auch die im Vergleich zu 10, 64[39] grössere Gewandtheit im Gebrauch der Stichomythie darf wohl mit auf Rechnung der *Braut von Messina* gesetzt werden.[40] Von einzelnen Anklängen an Schiller sind aus dieser Szene zu erwähnen: "Ein einz'ger Tröster nur ist mir geblieben." (10, 118); vgl.: "Ein süsser Trost ist ihm geblieben" (Glocke).—"O, all mein banges Sehnen, all mein Hoffen, Drängt sich auf einen einz'gen Punkt zusammen!" (10, 119); vgl.: "So kehrte sich mein Hoffen und mein Sehnen Dem *einen* hellen Himmelspunkte zu." (Braut 726 f.).

BLANKA:

In jedes Weibes reinem Busen lebt
Ein zartes, leisewaltendes Gefühl,
Der Worte, der Gedanken strenger Richter. (10, 121).

MARQUIS:

Und etwas lebt noch in des Weibes Seele,
Das über allen Schein erhaben ist
Und über alle Lästerung—es heisst
Weibliche Tugend. (D. K. 3333 ff.).

Als Fedriko hereingestürzt kommt, um Blanka die Nachricht von der Unterzeichnung des Todesurteils zu überbringen[41]—*zweite Szene*,—will diese zunächst nichts hören. Ganz Elisabeth verbietet sie Fedriko die Kühnheit seiner Sprache:

BLANKA:

Es ziemt Euch nicht,
Von Eurem Könige, von meinem Gatten
Mit schnöden Worten Böses mir zu melden.
Ein längst entschwundenes Verhältnis macht

[39] Seite 64 und 121 bieten die einzigen Beispiele von Stichomythie in der *Blanka*.

[40] Vgl. Niederhofer, Der Einfluss der Griechen auf Grillparzer p. 15.

[41] Wieder heisst es: "Ein schreckliches Geheimnis fasst die Brust" (10, 125), wie 10, 31; vgl. D. K. 266.

Euch kühn, in diesem Ton mit mir zu sprechen,
Den Euch zu führen, mir zu hören, nicht
Geziemt. Don Pedro ist mein Gatte...
Ich bin bereitet, willig zu gehorchen. (10, 126).

KOENIGIN:

Zu welcher Kühnheit führt Sie meine Gnade?
Wie? Wissen Sie, dass es die Königin,
Dass es die Mutter ist, an die sich diese
Verwegne Sprache richtet?—..(D. K. 632 ff.).
Ihn ehren ist mein Wunsch und mein Vergnügen. (D. K. 712).

KOENIG:

Sie haben
In schwachen Stunden mich gesehen. Diese
Erinnerung macht Sie so kühn. (D. K. 3772 ff.).

Die Szene zwischen Elisabeth und Karlos, D. K. I, 5, die schon zu Blanka I, 8 als Vorlage gedient hatte, ist also wieder benützt. Blanka beschliesst nach einigem Schwanken sich nicht retten zu lassen. Die Schlüssel zu einem geheimen Gang, der sie in die Freiheit führen würde, giebt sie Fedriko wieder zurück und eilt davon.

Dieser will ihr nacheilen—*dritte Szene,*—aber sein Schwert hakt sich los und fällt zu Boden. Dies üble Vorzeichen, im Stile der Schicksalstragödie, wirft ihn von neuem in ein Meer von Verzweiflung. Der Kampf zwischen Liebe und Pflicht wiederholt sich. Fedriko wirft sich vor dem Bilde seines Vaters nieder um den Geist des Verstorbenen um Rat anzuflehen, denn "des Menschen Geist versiegt an dieser Stelle!"

Unterdessen schleicht Haro zur Thür herein—*vierte Szene*—will sich aber sofort wieder entfernen, als er Fedriko erblickt: "Dem Manne ist's gefährlich zu begegnen!" Fedriko bemerkt ihn, glaubt, er sei vom König gedungen Blanka und ihn zu ermorden, und sucht ihm ein Geständnis auszupressen. Einem solchen "König, der Gott die Treue brach, Der der Natur geheiligt Band zerriss," wollte er, Fedriko, treu bleiben? Vgl. 10,66 und: "Alle Bande der Natur Zerriss ich." (Tell 2012 f.); "Das Band der Natur ist entzwei." (Räuber IV, 5). Die ganze Szene erinnert an Räuber IV, 2.

FEDRIKO:

Halt, Verräter!
Was wolltest du in diesem Saal. Gesteh!

HARO:

Nichts, Herr!....

FEDRIKO:

Wer hat dich gedungen? Sprich!
Der König—Nicht?—Der König?—Teufel! sprich!
Er gab dir Gold?—Sprich, ich erwürge dich!

HARO:

Um Gottes Willen!

FEDRIKO:

Wie, du leugnest, Schurke? (10, 132 f.).

Und am Ende der mit Uebertreibungen im Tone der *Räuber* angefüllten Szene:

FEDRIKO:

Wozu an deiner Seite dieser Dolch?
Ha! hab' ich dich ertappt?—Bekenne Mörder!
Kannst du noch leugnen?—Sieh, die feige Blässe...
Bemalt die Wange dir mit Geisterfarbe...
Dein Mund verstummt, die schwanke Rechte zittert,
Dein ganzes Wesen schreit: Ich bin ein Schurke! (10, 135).

FRANZ: "Sieh mir fest ins Auge! Wie deine Kniee schlottern! wie du zitterst! Gesteh Alter! Was hast du gethan?—DANIEL: Nichts, gnädiger Herr, so wahr Gott lebt und meine arme Seele! ...FRANZ: Gift hast du in den Wein geworfen! Bist du nicht bleich wie Schnee? Gesteh!...Nicht wahr, der Graf, der Graf hat dir's gegeben?—DANIEL: Der Graf? Jesus Maria! Der Graf hat mir nichts gegeben....FRANZ: Ich will dich würgen, dass du blau wirst, eisgrauer Lügner du!...Willst du es leugnen? Was für Kabalen habt ihr angezettelt, mich aus dem Weg zu räumen?...Heraus damit! ich weiss alles."

Das Geschrei Haros zieht Blanka wieder herbei—*fünfte Szene.* Vergebens sucht Fedriko ihr unter einem unendlichen Wortschwall die rettenden Schlüssel zum zweiten Mal aufzudrängen. Sie ist bereit zu sterben, denn aus ihrem Grabe, hofft sie, "werde der stolze Baum von Kastiliens Glück von neuem spriessen." Vgl.: "Ueber seiner Asche blühe Ein Paradies." (D. K. 5296); und: "Neues Leben blüht aus den Ruinen." (Tell

2427). Und Fedriko werde am Eingang dieses Paradieses wachen, im Dienste des milder gewordenen Pedro: "Gross, ein flammender Cherub, Ein hohes Schreckbild jedem Bösewicht." (10, 139). Vgl.: "Wie Gottes Cherub vor dem Paradies, Steht Herzog Alba vor dem Thron." (D. K. 881 f.). Fedriko besteht darauf sie um jeden Preis zu retten und schwört, wenn er es nicht könne, werde er aus "Kastiliens prangenden Palästen ein Grabmal bauen, dass ihn die Nachwelt zu den Neronen rechne." (10, 139). Vgl.: "Einen Leichenstein will ich Ihm setzen, wie noch keinem Könige Geworden—" (D. K. 5294 f.); und: "Zu einem Nero und Busiris wirft Er Ihren Namen." (D. K. 3191 f.).[42]— Vor solcher Blutgier schaudert BLANKA zurück wie Amalia vor Karl Moor: "An dieses Mörders Brust...konnt' ich einst diesen reinen Busen legen?" (10, 140)—AMALIA: "Was hab' ich gethan, ich unschuldiges Lamm! Ich hab' diesen geliebt!" (Räuber V, 2).

Auch als ihr Fedriko sagt, dass sie zum Tode verurteilt sei, bleibt sie in ihrer Weigerung, die Schlüssel zu nehmen, standhaft; sie zeigt sich beinahe so gefasst wie Maria Stuart:

FEDRIKO:
Du Braut des Todes! Hör' und schaudere!
Dein Todesurteil ist geschrieben—

BLANKA (*erschrickt heftig und erbleicht*):
Ha!
(*Sie fasst sich und laechelt, setzt sich matt nieder*).
Wie kindisch!—Wusst' ich's nicht! (10, 140).

MARIA:
Ist mein Urteil
Gefällt? Entdeckt mir's frei. Ich kann es hören.

MORTIMER:
Es ist gefällt.....

MARIA (*mit Fassung*):
Sir Mortimer, Ihr überrascht mich nicht,
Erschreckt mich nicht. Auf solche Botschaft war ich
Schon längst gefasst, etc. (M. St. 576 ff.).

Wie Mortimer ist Fedriko entschlossen die geliebte Königin zu retten, auch wenn sie selbst an der Rettung verzweifelt.

[42] Hafner p. 28.

Da erscheint Rodrigo mit Bewaffneten—*sechste Szene*—und nimmt Fedriko die Schlüssel der Stadt und Festung, auch die zu dem geheimen Gang ab. Blanka wird in strengere Haft genommen, denn:

> Wer Freiheit nur zu Bösem weiss zu nützen,
> Verdient nicht ihrer Milde Himmelsgaben! (10, 143).

Aus demselben Grunde ist auch Maria Stuart aus der milden Haft Shrewsbury's in die strengere Sir Paulets gebracht worden. An *Maria Stuart* erinnert auch die Frage BLANKAS: "Was hat man vor?"

> RODRIGO:
> Die Zukunft wird enthüllen,
> Was man beschlossen über Euch!—Kein Flehn!—(10, 144).
>
> MARIA:
> Brecht endlich Euer Schweigen—lasst mich wissen,
> Was ich zu fürchten, was zu hoffen habe.
>
> PAULET:
> Schliesst Eure Rechnung mit dem Himmel ab. (M. St. 230 ff.).

Fedriko scheint endlich zu einem festen Entschluss gekommen zu sein: "Ist's Teufel oder Gott, der ruft!—Ich folge." (10, 144). Vgl.: "Gott oder Teufel, gilt gleichviel!" (D. K. 1430).

Mit diesen Worten stürzt Fedriko weg in den Saal des ersten Aufzugs, zu Alonzo Lara—*siebte Szene*—. Dieser wartet, seinen Monolog vom zweiten Akte wiederholend, immer noch darauf, dass der Ehrgeiz Fedriko zum Abfall bewegen möge.

Achte Szene.

> FEDRIKO:
> Die Furien des Abgrunds folgen mir,
> Die Hölle heftet sich an meine Fersen,
> Mit grausem Ungestüm treibt es mich vorwärts,
> Es tobt der Aufruhr wild in meiner Brust,
> Im Herzen kämpfen feindliche Gewalten
> Und lassen keinen Entschluss sich gestalten! (10, 145 f.).
>
> KARLOS:
> Wie Furien des Abgrunds folgen mir
> Die schauerlichsten Träume. Zweifelnd ringt
> Mein guter Geist mit grässlichen Entwürfen;
> Durch labyrinthische Sophismen kriecht
> Mein unglücksel'ger Scharfsinn, bis er endlich
> Vor eines Abgrunds gähem Rande stutzt. (D. K. 347ff.).

MAX:
Das Herz in mir empört sich, es erheben
Zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust;
In mir ist Nacht, ich weiss das Rechte nicht zu wählen. (Wall. Tod. 2279 ff.).[43]

Fedriko erblickt Lara, "wild erfreut;" seine streitenden Gefühle schlichten sich: "Auf *einen* Punkt drängt alles sich zusammen!" (10, 146), heisst es wieder wie 10, 119, nach Braut 727. Wie Karlos fährt er, das Motiv von I, 8 (10, 48) und D. K. 724 ff. wiederholend, fort: "Nichts als ein Wollen kostet's, und ich will nicht?—...Ich will!"—Wirklich schreibt er, als er noch länger gezögert hat als Wallenstein, (Wall. Tod I, 4 ff.) den entscheidenden Brief an Trastamara. Aber den Brief zu übergeben hat er nicht Energie genug. Zuerst wird er durch den Vorwurf Laras wegen des erneuten, unbegreiflichen Zauderns: "Ihr seid ein Kind geworden!" (10, 146) zu einer langen Klage über die vergangene Zeit der Unschuld veranlasst:

FEDRIKO:
Ein Kind? Lass mich zum Kinde werden, Mann!
—O, der schönen
Der engelschönen Blütezeit des Lebens!—..
O, kehre wieder, goldne, heil'ge Zeit! (10, 146 f.).[44]

So spricht Räuber GRIMM zu Karl Moor: "Sei doch kein Kind, ich bitte dich!" Und MOOR erwidert: "Wär' ich's—wär ich's wieder!...O all ihr Elysiumsszenen meiner Kindheit!—werdet ihr nimmer zurückkehren—? (Räuber III, 2).

Fedriko glaubt in seiner Aufregung Pedro im Dunkeln stehn und ihm mit dem Dolche drohn zu sehn. Neben Schillers *Räubern* haben auch Shakespeares *Macbeth, Richard III,* und *Hamlet* zu diesem Motiv Anregung gegeben.

FEDRIKO:
Wer fasst meine Hand?

ALONZO:
Ich, Euer Freund!

[43] Hafner p. 46.
[44] Dass die Stimmung der ganzen Stelle mit Räuber III, 2 übereinstimmt, weist Hafner p. 33 f. ausführlich nach.

FEDRIKO:

Freund! dass dich Gott verdamme!
Er war mir Bruder und hat mich gemordet,
Hat meine Seligkeit gestohln, und war
Doch Sohn des Mannes, den ich Vater nannte!
Siehst du?

ALONZO:

Was soll ich sehn?

FEDRIKO:

Im Dunkeln steht er!
Pedro lauscht und droht mir mit dem Dolche!
Drohst du mir, Bastard! Ich will dir dafür
Das Schwert durch deine schwarze Seele stossen!—
Noch einmal öffnet sich der Erde Schoss—
Wer bist du, Schatten mit der Königsmiene?
Mein Vater!—Ha, auch er hebt seinen Arm
Und droht, und seine Augen schiessen Blitze
Er nahet, weh! (Er fällt in Ohnmacht). (10, 148).

FRANZ MOOR schreit den alten Daniel an: "Mörder! Mörder!—Wer regt sich da?...Sahst du sie dort den Bogengang hinschweben?"... Auch er fällt schliesslich vor Angst und Aufregung in Ohnmacht, nachdem er angefangen hat von seinen Träumen zu erzählen (Räuber V, 1). ALONZO LARA sagt, neben dem ohnmächtigen Fedriko stehend: "Ein Fiebertraum befällt ihn!" So DANIEL zu Franz: "Oh, Ihr seid ernstlich krank." Zu der angeführten Rede Fedrikos vgl.: "Betrogen, betrogen!...das Glück meines Lebens bübisch hinwegbetrogen.. .und er ist meines Vaters Sohn—Bruder, Bruder!" (Räuber IV, 3).

Die Ohnmacht Fedrikos benützt Lara über die Stärke und Schwäche des Menschen eine Chorrede zu halten (10, 149). Dann versichert er sich des Briefes, der neben Fedriko liegt. Dieser erholt sich endlich und geht schwankend ab, um bei der himmlischen Jungfrau Trost zu suchen (10, 150).

Neunte und *zehnte Szene.* Als ob Grillparzer geahnt hätte, dass er vom Erhabenen ins Lächerliche geraten sei, lässt er Lara die Kritik abgeben: "Wer hier nicht lachen kann, mag weinen!" (10, 150). Im Besitz des gewünschten Briefes will Lara, mit Ibykus, zum Heere "fördern seinen Schritt." Aber zu spät; er wird verhaftet und nachdem der Brief ihm abgenommen ist, in den tiefsten Kerker geworfen, damit er "in der morschen Toten-

knochen Klappern Sein eignes grasses Schicksal schaudernd lese." Mit letzterem Satze kommt Grillparzer den Uebertreibungen der Sprache des jungen Schiller am nächsten.[45]

Rodrigo liest den Brief, und dieser Brief soll nun, da Grillparzer das bereits ausgefertigte Todesurteil vergessen hat, den Sieg Rodrigos entscheiden. Rodrigo (liest den Brief, Entzücken belebt seine Züge): "Triumph! Triumph! Der Sieg ist unser! folgt mir schnell zum König!" (10, 153).—So wird Albas und Domingos Sieg durch den von Taxis aufgefangenen Brief Posas entschieden. Herzog Alba (seine Augen funkeln, Triumph ist in seinem Gang. Er eilt auf Domingo zu und umarmt ihn): "Lassen Sie in allen Kirchen ein Te Deum tönen. Der Sieg ist unser... Jetzt hinein Zum Herrn. Sie sollen weiter von mir hören." (D. K. 4484 ff.). Grillparzer schliesst also seinen vierten Akt genau so wie Schiller mit dem völligen Sieg der Intriganten.

V. Akt

Schon während des vierten Aktes erinnerten einige weitausgesponnene, nur lose mit der Handlung zusammenhängende Betrachtungen an die Chorreden der griechischen Dramen, oder vielmehr direkt an die Chorreden der *Braut von Messina*.[46] Die erste Szene des fünften Aktes bringt in den Höflingen den Chor wirklich auf die Bühne. Wie Taxis, D. K. IV, 22, hat der erste Höfling eine wichtige Botschaft zu überbringen und muss den König sprechen, wenn auch gegen den Willen Rodrigos, des allmächtigen Günstlings:

Dritter Hoefling:
Rodrigo de Padilla hat befohlen,
Dass ohne sein besonderes Geheiss,
Zum König niemand werde eingelassen. (10, 154).

Lerma:
Der König ist für niemand.

Alba:
—Sie sprechen den König nicht...Sie hätten
Die Vorsicht denn gebraucht, sich die Erlaubnis
Beim Chevalier von Posa auszuwirken. (D. K. 4399 ff.).

[45] Sauer, Einleitung 1, 29.
[46] Sauer, Einleitung 1, 28.

In seiner Handlungsweise an Alba, D. K. V, 8, in der Sprechweise an den Sentenzenton der *Braut von Messina* erinnernd, dringt der erste Höfling in das Gemach des Königs ein:

ERSTER HOEFLING:
Nicht mit gemeinem Massstab ist zu messen
Das Ungewöhnliche, der Zufall achtet
Des Vorbeschlossnen nicht!—Ich muss hinein! (10, 154).

ALBA:
So öffn' ich selbst—die wachsende Gefahr
Rechtfertigt diese Kühnheit—(D. K. 5014 f.).

Auch in der *Blanka* handelt es sich um eine dem König drohende Gefahr: "verdächtig Volk" naht sich den Mauern.—Solch eigenwilliges Auftreten veranlasst den dritten Höfling zum Tadel über den Stolz der "Ungebändigten", die "selbst bei eines Höheren Befehlen Ihr eignes Wollen gern im Aug' behalten." Die daran sich anschliessende Disputation ist ganz Schiller.

ZWEITER HOEFLING:
Die Ohnmacht schändet nicht, das Wollen adelt!

DRITTER HOEFLING:
Der halte sich an eine feste Stütze,
Dem es an Macht gebricht, allein zu gehn. (10, 155).

RUDENZ:
Wohlthat ist 's und weise Vorsicht, ..
Sich anzuschliessen an ein mächtig Haupt. (Tell 866).

ZWEITER HOEFLING:
Es blühn in jedes Menschen stolzer Brust
Die Zeugen der Gottähnlichkeit; die Freiheit
Und Kraft das Freibeschlossne zu vollziehn...
Ein schlechter Mann ist, wer um Gnadenbrot
Der Menschheit Siegel freventlich verhandelt! (10, 155).

ATTINGHAUSEN:
Geh hin, verkaufe deine freie Seele,
Nimm Land zu Lehen, werd' ein Fürstenknecht,
Da du ein Selbstherr sein kannst, etc. (Tell, 854 ff.).

Nachdem der Zweite Höfling die Behauptung des Dritten, das grosse Wollen sei "nur Grossen aufbewahrt" mit dem Weisheitsspruch:

Es kann die Gottheit selbst nicht Grösse geben,
Dem, dem das eigne Ich sie hat versagt,

widerlegt hat, macht er den Vorschlag:

> Doch lasst uns etwas andres sprechen, Lieber,
> Denn zu verschieden scheinet unsre Meinung! (10, 155).

Damit sind wir auf einen Augenblick wieder auf den Boden den nüchternen Wirklichkeit versetzt.[47]

Der Erste Höfling scheint mit unwillkommner Antwort vom König zurückzukehren:

ZWEITER HOEFLING:
> Wie nahm der Herr die schlimme Botschaft auf?

ERSTER HOEFLING:
> Gut, sehr gut!—allzugut! Ich wollte viel
> Drum geben, hätt er schlimmer sie genommen! (10, 156).

ALBA:
> Wie nahm es denn der König auf?

LERMA:
> Der König Sprach noch kein Wort. (D. K. 4430 f.).

Betrachtungen über Kastiliens Elend schliessen sich an. Der König allein sei daran schuld:

ZWEITER HOEFLING:
> Nicht Aufruhr, nicht Verrat wird Pedron stürzen, ...
> Er selbst wirft sich herunter von dem Throne. (10, 156).

DUNOIS:
> Nicht Englands und Burgunds vereinte Macht,
> Dich stürzt der eigne Kleinmut von dem Thron. (Jungfrau 854 f.).

ISABEAU:
> Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden. (Jungfrau 1334).

Der Zweite Höfling zählt dann die Schandthaten des Königs auf, bis zu den letzten, von den Padillas angestifteten. Wie Cajetan von bangen Ahnungen erfüllt orakelt er:

ZWEITER HOEFLING:
> Es ahnt mir, Ungeheures wird geschehen,
> Eh noch der heut'ge Tag hinuntersinkt
> Ins Meer der greisenden Vergangenheit. (10, 159).

CAJETAN:
> Noch hab' ich das Ende nicht gesehen,
> Und mich schrecken ahnungsvolle Träume! etc. (Braut 950 ff.)

---

[47] Noch in der *Sappho* findet sich eine ähnliche Naivetät: "Mein Freund. du bist jetzt nicht gestimmt. Wir wollen ein andermal noch diesen Punkt besprechen." (4, 171).

"Die schrecklichen Geschwister" (die Padillas) "gehen schwanger Mit irgend einer fürchterlichen That." Aber vielleicht rächt sich die Unthat an ihren Erzeugern: "Dies ist der Lohn der unterird'schen Mächte!" Im Versmass des *Parzenliedes* aus Iphigenie[48] wird das tückische Walten dieser Mächte beschrieben (10, 159). Von ihnen zum Verbrechen gereizt sinkt der Mensch tiefer und tiefer, bis zu Bergen gehäuft die Frevel den Weg zur Reue und die Rückkehr zur Tugend versperren. Der Gedankengang ist ganz Schillerisch: Die Furien reizen Orest zum Muttermord an und kehren sich dann zur Rache gegen den Mörder (Braut 2003 ff.). Zu der Wiederholung gleicher Wörter: "Und immer hinunter, Hinunter, hinunter In grundlose Wogen," gaben wohl die Verse Anlass: "Hinab, hinab in der Erde Ritzen Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut." (Braut 1986 ff.).—

> Es knüpfen sich Thaten
> Mit Thaten zusammen.
> Ein Frevel zieht tausend...
> Nach sich im Geleite. (10, 159 f.),

ist zu vergleichen mit: "Das eben ist der Fluch der bösen That, Dass sie, fortzeugend, immer Böses muss gebären." (Wall. Picc. 2452 f.). Jedenfalls ist es beachtenswert, dass Grillparzer sich unter Schillers Einfluss schon hier in Gedankenkreisen bewegt, denen er später, in der *Ahnfrau* und besonders im *goldenen Vliess*, dramatische Form gab.—"Unmerklich umschlingen... Des Schuldigen Haupt," ist wohl auf das Lied der Furien in den *Kranichen* zurückzuführen: "Die Schlingen ihm werfend um den flücht'gen Fuss." Lassen sich dort die Furien durch keine Reue versöhnen, so wehren bei Grillparzer die unterird'schen Mächte der Reue. Das Lied der Furien liefert denn auch den Schluss der ganzen Betrachtung:

> Wohl dem, der rein bewahrt die fromme Seele;
> Mit Undank lohnt die trügerische Hölle! (10, 160).

SCHILLER:

> Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
> Bewahrt die kindlich reine Seele!

[48] Waniek p. 5.

Mit einem Sprung sind wir sofort wieder im Lächerlichen: "Ihr Herrn, gehabt euch wohl! Geschäfte rufen mich schnell von hinnen!" (10, 160). Damit bricht endlich der Dritte Höfling die Unterredung ab. Und wenn der Zweite Höfling ihm nachruft: "Wenn etwa Ich allzufrei gesprochen, Freund, so schweigt! Ich bitt' Euch drum!", so schaut Isolani zum zweitenmal in die Szene. Vgl. 10, 28 und Wall. Tod 1043 ff.

Rodrigo tritt ein—*zweite Szene*—und schickt die Höflinge fort. Mit Haro allein liest er triumphierend den verhängnisvollen Brief Fedrikos vor, dessen Tod wiedereinmal fest beschlossen ist:

RODRIGO:

So lang er lebte, war noch nichts gethan,
Aus seinem Tode grünt mir neues Leben! (10, 162, vgl. 10, 139).

ATTINGHAUSEN:

Aus diesem Haupte, wo der Apfel lag,
Wird euch die neue bessre Freiheit grünen...
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.[49] (Tell, 2424 ff.).

Als vollends die Nachricht eintrifft, dass ein von Rodrigo geworbenes Heer zum Entsatz herannahe, glaubt er am lang ersehnten Ziele zu sein: "Dem Listigen gehört die Welt!", ruft er aus (10, 163). Vgl. dazu: "Dem Narrenkönig Gehört die Welt"—(Jungfrau 2329 f.); "Dem Erstbesitzenden gehört die Welt." (Braut 1715); "Dem Kräftigen gehört die Welt!" (Sappho; 4, 152). RODRIGO fährt fort:

Die Kraft
Kann stürmend einen Erdkreis wohl zertrümmern,
Das Bauen ist der Klugheit aufbewahrt! (10, 163).

Wo rohe Kräfte sinnlos walten,
Da kann sich kein Gebild gestalten (Glocke).[50]

Haro, dem er aufträgt der Besatzung fürstliche Belohnung zu versprechen, wenn sie bis zum Eintreffen des Hilfsheeres ausharren würden, entgegnet: "Herr, Es ist kein Geld im königlichen Schatze." Vgl.: "Sire! Es ist kein Geld in deinem Schatze mehr vorhanden." (Jungfrau 474 f.). Als Rodrigo von Haro erfährt, dass das Volk hoffe, der König werde Blanka aus der Haft ent-

[49] Waniek p. 3.
[50] Hafner p. 63.

lassen, schöpft er gegen Haro selbst Verdacht. Um ihn fester an sich zu ketten, will er ihm mit den Schlüsseln der Festung das Amt Fedrikos übergeben. Sobald aber Haro nach den Schlüsseln greift, zieht sie Rodrigo zurück, da er ein "tückevoll verräterisches Zucken" um Haros Mund zu bemerken glaubt. Die Szene Blanka IV, 4 wiederholt sich. Haro nimmt zunächst wieder die Stelle des alten Daniel, Rodrigo diesmal die Franz-Fedrikos ein: "Sprich, Schurke, warum lächelst du?—Du leugnest? Wie?" etc. Vgl. Räuber IV, 2. Aber ein Verbrechen, die Vergiftung der Mutter Pedros, giebt Haro in Rodrigos Hand. (10, 165).

Dasselbe Verhältnis besteht zwischen dem Präsidenten und Wurm in *Kabale und Liebe.* Will der Präsident alle Verantwortung auf Wurm schieben, so droht Rodrigo Haros Verbrechen bekannt zu machen. Dieser aber hat dieselbe Antwort wie Wurm:

HARO:
Wer mein Verbrechen hört, hört auch das Eure!..
Der Streich, der mich auf dem Schaffotte trifft,
Trennt Euer schuldig Haupt auch von dem Rumpfe. (10, 165).

—WURM. "Jetzt will ich verloren sein, aber du sollst es mit mir sein—.. Arm in Arm mit dir zum Blutgerüst!" (Kabale und Liebe V, 8). Haro lenkt wieder ein und erlangt nun als Zeichen unbedingten Vertrauens doch die Schlüssel; mit grossen Schenkungen ist er nicht zufrieden:

HARO:
Man beut auch dem Geschenke, den man hasst,...
Doch nur dem Freunde schenket man Vertrauen. (10, 167).

WALLENSTEIN:
Ich habe viele Tausend reich gemacht...
—dich hab' ich geliebt.(Wall. Tod 2155 ff.).[51]

Kaum ist Haro weg, so bereut Rodrigo seine Schwäche wieder und erteilt dem Hauptmann Diego Robledo den Befehl, sowohl Haro als Fedriko und Blanka zu ermorden.—*Dritte Szene*—. Die ganze Unterredung der beiden erinnert stark an den grausig-humoristischen Stil der Shakespeareschen Mörderszenen, zugleich

[51] Hafner p. 48.

aber auch direkt an Schiller. Diego meint zuerst, der Anschlag solle dem König gelten.

RODRIGO:
Verruchter, deinen Herrn wolltest du töten?...

DIEGO:
Ich wollte? Herr, mit Gunst, das ist erlogen!
Wusst' ich denn schon, wie viel Ihr zahlen würdet?
Ist 's nicht der König? Desto besser! Sagt,
Wer ist es denn?—(10, 172).

ISOLANI:
Was denkt Ihr? Ich des Kaisers Majestät
Abschwören? Sagt ich so? Wann hätt' ich das
Gesagt? (Wall. Tod 1020 ff.).

Ausserdem ist zu vergleichen Wall. Tod V, 2. Macdonald und Deveroux glauben anfänglich auch, Buttler sei Gegner des Kaisers.

BUTTLER:
Elender!
So leicht entweichst du von der Pflicht und Fahne-...

DEVEROUX:
Wir sind Soldaten der Fortuna, wer
Das meiste bietet, hat uns. (Wall. Tod 3231 ff.).

Teilt Diego mit Wallensteins Mördern die Käuflichkeit, so lässt er sich andererseits über die Frage der eigenen Sicherheit viel leichter beruhigen als jene. Ihm genügt das Versprechen Rodrigos, dass der König selbst den Befehl ausstellen werde,[52] und die Behauptung, dass ein Heer zum Entsatz herannahe. Darauf hin macht Diego selbst das Anerbieten auch Fedriko zu töten. Man mag hierbei an Mortimer und Elisabeth denken:

DIEGO:
Doch ist das Werk zur Hälfte nur vollbracht,
Solang der stolze Guzman trotzig waltet.

RODRIGO:
Du hast des Herzens stillen Wunsch erraten.
Solang er wacht, kann ich nicht ruhig schlafen!

DIEGO:
Zum Morgengruss bring' ich Euch beider Schädel! (10, 174).

[52] Grillparzer hat also ganz vergessen, dass das Todesurteil bereits in Rodrigos Händen ist.

MORTIMER:
Dann wäre wohl das Beste—

ELISABETH:
Freilich wär's Das Beste—....
Wann wird mein Haupt sich ruhig schlafen legen?

MORTIMER:
Der nächste Neumond ende deine Furcht. (M. St. 1610 ff.).

Von Gewissensqualen gefoltert erscheint Maria—*vierte Szene*—und bittet ihren Bruder, die Königin zu schonen. Sie wirft ihm vor, dass er ihr das Glück ihrer Jugend geraubt habe: "Du hast aus diesem Himmel mich gerissen." (10, 177); vgl.: "Du hast aus meinem Frieden mich heraus Geschreckt. (Tell 2572 f.).[53]— Es ist die Stimmung Johannas, wenn sie klagt:

MARIA:
Ach könnt' ich, könnt' ich doch zurück sie rufen.
Die ruhig harmlos hingelebten Tage,
Wo noch des väterlichen Gartens Grenzen
Genügsam meine ganze Welt umspannten.

Und vorher:

O hätt ich niemals mehr zu sein begehrt,
Ich wäre nie dann weniger geworden! (10, 176).

JOHANNA:
Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht! etc. (Jungfrau 2582 f.).
—Fern sind sie, fern und unerreichbar weit,
Wie meiner Kindheit, meiner Unschuld Glück! (Jungfrau 2864 f.).
—Da ich die Herde trieb auf unsern Höhen,
Da war ich glücklich wie im Paradies—(Jungfrau 2898 f.).

Aehnlichen Stellen werden wir noch in späteren Dramen Grillparzers begegnen. Um die Aehnlichkeit mit Johanna vollständig zu machen wird sie von Rodrigo als stolze Kriegerin beschrieben: "Bist du die Heldin, die Die Glieder in der Rüstung Eisen schmiegte, Die zarte Brust mit rauhem Stahl bedeckte," etc. (10, 177; vgl. Jungfrau 409 f. und 2642). Die Fürbitte Marias weist Rodrigo zurück, indem er behauptet, die Schonung der Königin

[53] Warniek p. 3.

führe notwendig seinen eigenen Untergang herbei; und dann verlässt er Maria im Zustande fürchterlichsten Schwankens:

MARIA:
Wohin soll ich mich wenden?—Uebrall Tod!
Wohin ich blicke, schaudervoller Tod! (10, 180).

So sagt MARIA STUART in anderer Lage:

Wo find' ich Aermste einen Zufluchtsort?
Zu welchem Heiligen soll ich mich wenden?
Hier ist Gewalt, und drinnen ist der Mord. (M. St. 2595 ff.).[54]

In einem langen Monolog—*fünfte Szene*—ergiessen sich Marias Zweifel, ihre Gewissensqualen, ihre Sehnsucht nach Frieden. Erinnern die Worte: "Weh, eitle Thörin, mir, dass ich das Haus ...der Väter fliehend, diese Hallen suchte," als Wiederholung der eben angeführten Stelle aus der vorigen Szene, an Johanna, so scheint im übrigen Beatrices Monolog, Braut II, 1, für den Anfang dieser Szene als Vorbild gedient zu haben. Maria und Beatrice sind von Gefühlen der Reue erfüllt und drücken sich mit demselben Bilde aus:

MARIA:
Ich treibe sinkend in dem Meer des Zweifels....
Warum vertraut' ich auch die weiche Seele
Den Stürmen dieser trügerischen Wogen, etc. (10, 180).

BEATRICE:
Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle,
Mich fasst die Welt in ihren Riesenarm..(Braut 1000 ff.).

Auch die Verse:

,Warum verliess ich meine stille Zelle?
Da lebt' ich ohne Sehnsucht, ohne Harm! (Braut 996 f.),

haben wohl neben den Worten Johannas auf diese Stelle eingewirkt.

In ihrer Gewissensangst ist es Maria im Dunkeln ebenso unheimlich wie Fedriko, IV, 8; die Szene zwischen Franz Moor und Daniel, Räuber V, 1, wird noch einmal, und zwar jetzt ausgiebiger benützt.

---

[54] Waniek p. 3.

MARIA:

Zu Hilfe, Gott, zu Hilfe! (Sie eilt gegen die Thüre, ein Diener tritt ein).
Lichter! Lichter!
Zum Winkel dort! dort, wo sich's regt! Siehst du?
Im Dunkel! Ich will Licht!—Ah!—Lichter! Lichter!

DIENER:

Ich will drum gehen!

MARIA:

Nein, geh nicht! Bleib! Bleib!....

DIENER:

Es wird Euch schlimm! Was fehlt Euch, Doña?—Bleibt,
Ich will den Arzt Euch rufen! (10, 183).

—FRANZ: "Mörder! Mörder!—Wer regt sich da?... Wer heisst euch schlafen? Fort, zünde Licht an!... Sahst du sie den Bogengang hinschweben?... Bleib! oder ich will mit dir gehen. Du siehst, ich kann nicht allein sein!... DANIEL: "Oh, Ihr seid ernstlich krank....ich will Hilfe rufen, ich will nach Aerzten rufen."

Robledo "stürzt" herein—*sechste Szene*—um Rodrigo zu melden, dass Haro soeben von Guzman getötet worden, und dass der letztere, nun im Besitz der Schlüssel, nach Blankas Zimmern geeilt sei. Wenn der Anschlag also noch gelingen soll, so ist keine Zeit mehr zu verlieren. Rodrigo schickt Robledo nach Blankas Zimmern: "Du bist gesichert! Hier der Befehl, vom König unterschrieben!" (10, 185).—Offenbar wollte Grillparzer die Unterzeichnung des Todesurteils vom Ende des dritten Aktes hierher verlegen—wohl in Anlehnung an D. K. V, 10—und unterblieb die Abänderung jener Szene, als er das Interesse an dem Stück überhaupt verlor. Schon die häufigen Wiederholungen ähnlicher Motive, wie sie in den letzten zwei Akten zu konstatieren sind, zeigen die Ermüdung und wachsende Gleichgiltigkeit des Dichters.[55]

Nach einer "düstren Pause"—*siebte Szene*—"stürzt" der König, "wild, und halb entkleidet, ein ausgelöschtes Licht in der Hand," ebenfalls von Gewissensqualen gefoltert herein, um "Ka-

[55] Vgl. 18, 172 f. und Jahrbuch III, 111.

stiliens Krone um eine Stunde Schlaf" anzubieten. Ist der Ausdruck Shakespeares *Richard III* (V, 4) entlehnt, so stammt das Motiv der Schlaflosigkeit, überhaupt der ganze Stimmungsgehalt der Szene aus *Don Karlos*.—LERMA: "Nur zwei kurze Morgenstunden Schlafes"—KOENIG (mit zerstörten Blicken): "Schlaf, Schlaf find' ich in Eskurial.—So lang der König schläft, ist er um seine Krone." (D. K. 2500 ff. und 3920). Philipp ist wie Pedro halb entkleidet; er löscht die herabgebrannten Lichter aus (D. K. III, 1, Bühnenanweisung).—Pedro will es nicht glauben, dass Blanka schuldig sein könne: "Sie schuldig? Blanka schuldig?—Nein, unmöglich!" All ihre Schönheit sollte nur Täuschung und Schminke, nur ein "schlaugeborgter Köder" sein, das "Opfer ihrer Rache zu umgehen?" "So widerspricht sich nimmer die Natur!" (10, 185 f.). Dazu wären die Worte der EBOLI zu vergleichen: "Sie... hätte Den Götterschein der Tugend schaugetragen... Das sollte ungerochen der Gauklerin gelungen sein?" (D. K. 1930 ff.); ferner die PHILIPPS: "Wie kann die Natur mit solcher Wahrheit lügen?" (D. K. 3653 f.). Auch aus *Kabale und Liebe*[56] finden sich Anklänge. "Diese himmlische Hülle versteckt kein so teuflisch Herz— —" (Kabale IV, 2); "Dieses schöne Werk des himmlischen Bildners—Wer kann das glauben?—Aber warum denn dein Gift in so schönen Gefässen?" (Kabale V, 7). Vgl.:

PEDRO:

Nur darum hätte sie in Himmelsformen
Dies Weib gebildet, um der Hölle Geistern
Ihr Herz zur grossen Wohnung zu bereiten?
O Blanka, warum scheinest du so schön,
Da du so hässlich bist!—(10, 186).

Der ganze Monolog Pedros ist eine langweilige Wiederholung des Gespräches mit Rodrigo, III, 4.—Maria, die bis jetzt in einer Ecke des Zimmers auf den Knieen gelegen hat, wird endlich vom König bemerkt, aber zunächst nicht erkannt: "Steh mir Red', oder mein Degen Soll es versuchen, ob dein Geistertum Auch Stich hält!" Vgl. KOENIG: "Ich bin lüstern, Ein Wort mit diesem Geist zu reden." (D. K. 5141 f.). Maria "stürzt" zu Pedros Füssen, um ihn über Blankas Unschuld aufzuklären.

[56] Hafner p. 42 f.

Als vollends ein Diener (auch er "stürzt" herein) meldet, dass schon Gewaffnete ins Schlafgemach der Königin eingedrungen seien— *achte Szene*—bekennt sie alles:

MARIA:
Wo, wo?—Halt ein!—Gerechter Gott, sie stirbt!
Zu Hilfe ihr! O eile, rette sie!
Du bist betrogen, schändlich hintergangen!
Unschuldig sie! Ich! ich Verbrecherin! (10, 189).

So ist Maria wieder ganz Eboli geworden:

EBOLI:
Königin! Zu Hilfe!...Er stirbt..
Und seine Mörderin bin ich!—...Das
Verbrechen, dessen ich Sie zeihte, ich
Beging es selbst. (D. K. IV, 19).
Unterzeichnet er
Das fürchterliche Urteil schon? Er ist
Belogen. Ich beweis es ihm, dass er
Belogen ist. (D. K. 4472 ff.).

Wütend stösst der König Maria von sich und eilt davon, um Blanka zu retten.

Inzwischen hat Fedriko—*neunte Szene*—ausser Haro auch die Wachen vor Blankas Zimmer getötet. In der einen Hand ein blutiges Schwert, in der andern die Haron abgenommenen Schlüssel, folgt er Blanka in den Rittersaal. Vor dem Blutbefleckten schaudert Blanka zurück.

BLANKA:
Ha, Mann des Schreckens, was willst du? Blut! Blut
Klebt fürchterlich an deinen starren Händen! (10, 190).

Vgl.: KARLOS: "Dein Geruch ist Mord. Ich kann dich nicht umarmen.... Seht nur, Wie seine Finger bluten!" (D. K. 4759 f.).[57] In den darauf folgenden Worten Blankas: "Mit Mord beflekt die reine, schöne Seele" (10, 190), klingt wieder das Lied der Erynnien an.—Als sich jedoch Fedriko des Mordes, des Hochverrates, der ehebrecherischen Gelüste beschuldigt, erregt er das Mitleid der Geliebten. Sie sinkt in seine Arme. Aber das Bewusstsein der Schuld treibt ihn wieder weg von ihr:

[57] Hafner p. 31.

FEDRIKO:
Fort! Fort! Aus meinen Armen! Giftig webt
Aus meinem Innersten ein böser Geist,
Er bebt zurück vor eines Engels Nähe! (10, 191).

So reisst sich Karl Moor von Amalia los und bekennt sich als Hauptmann von Mördern und Räubern (Räuber V, 2). Dem Wortlaut nach vgl.:

JOHANNA:
Verlass mich! Wende dich von mir! Beflecke
Dich nicht mit meiner pesterfüllten Nähe! (Jungfrau 2702 f.).[58]

Dass Grillparzer an diese Stelle gedacht hat, geht daraus hervor, dass die älteste Fassung sich noch genauer daran anschloss. Es hiess dort: "O, du bist rein und schuldlos, du kannst ruhig Dein Haupt an meinen Busen legen," etc.; vgl.: "Du darfst dein Herz Aufschliessen" etc. (Jungfrau 2685 ff.)—Blanka will sich für Fedriko aufopfern, was dieser aber nicht duldet. Er will den Weg der Sünde, den er doch einmal betreten hat, mutig wandeln bis zum Ziel. Sie zu retten hat er unlösbar geschworen:

FEDRIKO:
Geschworen hab' ich's, unlösbar geschworen,
Dich seinen Mörderhänden zu entreissen,
Und eh wird die Natur ihren Gesetzen,
Das Licht der Sonne untreu, als ich meinem Schwur! (10, 193).

Die heisse Glut der Leidenschaft eines Mortimer hat ihn ergriffen:

MORTIMER:
Und müsst' ich auch die Königin durchbohren,
Ich hab' es auf die Hostie geschworen...
Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserflut
Herwogend alles Atmende verschlingen. (M. St. 2525 ff.).

Blanka erinnert sich wieder voll Sehnsucht an das entschwundene Glück der Jugend; die Szene I, 7 wiederholt sich in ihrer langen Rede, 10, 193 f., z. T. wörtlich. Im Gedanken an ihren Vater scheint sie entschlossen zu fliehen, und Fedriko glaubt sich dem Ziel seiner Wünsche nahe. Sein Glücksgefühl strömt in eine achtzeilige Strophe aus, deren Reimschema der 10, 55 gebrauchten

[58] Hafner p. 57.

sechszeiligen entspricht—*ab ab ab cc*. Wie Amalia und Karl Moor fühlen sich Fedriko und Blanka trotz all dem Furchtbaren, das geschehen ist, für immer vereinigt; und eben jetzt werden sie vernichtet. Das Motiv aus den *Räubern* schiebt sich also in das Grundmotiv aus dem Schlusse des *Don Karlos* hinein. Denn hier hoffen die Liebenden allerdings auf Rettung, wie in der Blanka; dagegen haben sie auf Liebesglück verzichtet; vgl. den Anfang dieses Kapitels.

Blanka hat endlich die Schlüssel genommen und ist in den geheimen Gang geeilt; denn Fedriko hat ihr eingeredet, dass sie sich retten könne, wenn man sie nicht bei ihm finde. Warum er sich nicht mit Blanka zu flüchten sucht, bleibt nach der vorhergehenden Unterredung unmotiviert. Fedriko wird im Saale, Blanka im Gang niedergemacht—*zehnte Szene*.

Nun endlich kommt Pedro mit Hofleuten und Soldaten zur Rettung—zu spät, obwohl ihm der lange neunte Auftritt mehr als genügend Zeit gewährt hätte. Wie Präsident Walter vor den Leichen Ferdinands und Luises Wurm anklagt: "Von mir nicht, Richter der Welt, fordre diese Seelen, von diesem!" (Kabale und Liebe V, 8), so schiebt Pedro an Fedrikos Leiche die Schuld auf Rodrigo: "Diesen klage an, nicht mich! Auf mich nicht starre dein gebrochnes Auge!" (10, 198). Als Rodrigo sich hinauszureden versucht, erwidert PEDRO: "Unschuldig, sprach sie, und der Tod spricht Wahrheit!" So sagt FERDINAND zu Luise: "Was sagt sie da? Eine Lüge pflegt man doch sonst nicht auf diese Reise zu nehmen!" (Kabale und Liebe V, 7). Blankas Leiche wird hereingetragen und enthüllt.

PEDRO:

Ha, wer zaubert mir
Dies blut'ge Bild des Todes vor die Augen?
Blendwerk, entweich, du gleichest meinem Weibe! (10, 199).

FIESKO, an der Leiche Leonores: "Spiegelfechterei der Hölle! Es ist mein Weib!" (Fiesko V, 12). Verzweifelt bricht Pedro zusammen und erwartet ruhig, wie Präsident Walter, seine Strafe. PRAESIDENT: "Jetzt euer Gefangener!" PEDRO: "Hier sollen sie mich finden!"—Die Rebellen haben die Festung erstürmt.[59]—

[59] Für die Parallelen aus *Kabale und Liebe* und *Fiesko* in dieser Szene vgl. Hafner p. 39, 43 f.

Kommt für Fedriko und Blanka die Hilfe nur um Augenblicke zu spät, so mag man an Wallensteins Ende denken. Gordon stürzt mit der Nachricht, die Wallensteins Leben gerettet hätte, herein, als der Mord gerade geschehen ist. Aehnlich ist die Situation in *Maria Stuart*. Die verhängnisvollen Aussagen der Schreiber stellen sich unmittelbar nach Vollzug der Hinrichtung als erlogen heraus. Diese Verschärfung der Tragik hat Grillparzer später im *Treuen Diener* und in der *Jüdin von Toledo* wieder angewandt.[60]

---

[60] Das Meraner Programm Prof. Hafners über Schillers Einfluss auf die *Blanka* ist mir erst in die Hände gekommen, als dieses Kapitel schon abgeschlossen war. Zu Aenderungen in der Darstellung sah ich mich nicht veranlasst, da ich nach einer verschiedenen Methode gearbeitet hatte. Was ich Hafner zu verdanken habe, ist in den Anmerkungen pünktlich verzeichnet.—Die älteren Fassungen der Blanka stellte mir Prof. Sauer in seiner Collation gütigst zur Verfügung; ebenso den Aufsatz Schlenthers, der den Einfluss des *Don Karlos* und *Wallenstein*, sowie die Spuren des Fatalismus in der *Blanka* kurz andeutet (Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage 1891, No. 2 und 3). Der Aufsatz Neckers, Grenzboten 1889, No. 12 und 13, "Grillparzer und seine Jugenddramen" behandelt den Gegenstand in ganz allgemeiner Weise.

III. KAPITEL.

Fragmente.

1807—1813.

Der Anfang des kleinen Fragmentes *Rosamunde Clifford* erinnert an Braut von Messina 1102 ff.: ELEONORE: "Er ist's, er ist's, kann mich mein Auge trügen!"—BEATRICE: "Er ist's, der Geliebte! Er selber! Jetzt täuschte kein Blendwerk mein Ohr." Die Beschreibung des Geliebten, der die Kraft eines Herkules mit der Schönheit Amors verbindet, wie Fiesko Apollo und Antinous in einer Person ist, wurde schon in der *Blanka* besprochen (10, 33). Das Fragment steht ja im ersten Manuskript der *Blanka* am Schlusse des ersten Aufzuges (vgl. 11, 7). Dass der Gedankenkreis aus *Fiesko* stammt, wird durch die folgenden Verse bewiesen:

ELEONORE:
Wie er so stolz in ihrer Mitte steht,
Ein Gott, umringt von schwachen Sterblichen.
Er spricht, er fragt, und schnell drängt alles sich,
Dem flücht'gen Wurf der Augen zu begegnen. (11, 9).

LEONORE: "Stolz und herrlich trat er daher, nicht anders, als wenn das durchlauchtigte Genua auf seinen jungen Schultern sich wiegte; unsre Augen schlichen ihm nach und zuckten zurück... wenn sein wetterleuchtender Blick sie traf... wie verschlangen wir seine Blicke!" (Fiesko I, 1).

Wie Leonore in der Imperiali eine scheinbar glückliche, so sollte Eleonore in Rosamunde eine glückliche Nebenbuhlerin bekommen.—Am Schlusse des Fragmentes spricht Eleonore wie Blanka, Elisabeth im *Don Karlos*, und Maria Stuart die Sehnsucht nach dem schöneren Vaterlande aus: "Nur er kann mir das herbe Los versüssen, Des rauhen Englands Königin zu sein." Und mit Fedriko, nach dem Vorbilde von Rudenz und König

Karl, verzichtet sie auf äussere Ehren, um in der Liebe allein ihr Glück zu suchen: "Frei vom Throne Sei mir ein Myrtenkranz die schönste Krone!"[61]

In *Lucretia Creinwill* macht Lord Bukingham, der Anführer der königlichen Partei mit Cromwell Friede, als jede Hoffnung auf Sieg geschwunden ist. König Karl und Dunois zugleich hören wir aus den Gründen sprechen, die er zur Erklärung seiner Handlungsweise angiebt: es ist zwar Pflicht, "für unsers Königs Wohl Das eigne Blut mit Freuden zu verspritzen" (11, 14); vgl.:

DUNOIS:

Für seinen König muss das Volk sich opfern,
Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt. (Jungfrau 844 f.).

Aber im Sinne Karls hält es Bukingham für zwecklos den Krieg fortzusetzen, wenn einmal doch alles verloren ist: "Wider das Geschick kämpft nur der Thor!" (11, 14); vgl. KARL: "Wir wollen... der gewalt'gen Hand des Himmels weichen." (Jungfrau 766 ff.). Besser ist es, der Sieger herrsche, als dass noch mehr Blut fliesse: "Der Bürger Blut soll länger nicht mehr fliessen;" und: "Der Friede blühe nun dem Vaterlande Und Cromwell herrsche!"

KARL:

Gnug
Des Blutes ist geflossen und vergebens!...
Umsonst verschwend' ich meines Volkes Leben,..
Soll ich, gleich jener unnatürlichen Mutter,
Mein Kind zerteilen lassen mit dem Schwert?
Nein, dass es lebe, will ich ihm entsagen. (Jungfrau 758 ff.).

Mit ähnlichem Bilde sagt Pride, die Worte Bukinghams berichtend:

Nie werd' ich, um die süsse Frucht zu pflücken,
Den teuren Bruder unnatürlich schlachten! (11, 14).

Lord Bukingham, der eben noch gegen Cromwell gekämpft hat, wird von diesem abgeschickt: "Mit seinem Ansehn die Rebellion zu dämpfen;" denn: "Er allein vermag es," "ihn liebt Mit schwärmerischer Glut das ganze Volk." (11, 15). So möchte Don Karlos nach Flandern geschickt werden: "Mich lieben die

[61] Vgl. 10, 22.

Niederländer;" "Schon der Name Des königlichen Sohnes... erobert." (D. K. 1173 f. und 1185 ff.)

Der Oberst White kritisiert das von Pride über Bukingham ausgesprochene Lob mit den Worten aus *Maria Stuart,* die auch in der Blanka verwendet werden: "Ei, ei, mein Freund, du sprichst so ziemlich warm Für des Protektors Feinde und die deinen?" (vgl. Blanka, 10, 112 und M. St. 1348).

Prides und Whites Gespräch über des letzteren Liebesabenteuer erinnert an Braut von Messina 667 ff.:

PRIDE:
Freund White, o nenne mir doch schnell den Namen
Der mächt'gen Zauberin...wo ist sie und wo sahst
Du sie zum erstenmal? (11, 16).

CHOR:
So nenne sie uns, Herr, die dich im stillen
Beglückt...Sag' an, wo du sie fandest, wo verbirgst?

WHITE:
...Wie dieses schnell entstandene Gefühl,...
Mein ganzes Denken, Fühlen, Wollen, Handeln
Auf einen einz'gen Gegenstand nur richtet. (11, 16).

Auch Don Manuels Liebe erwacht plötzlich, bindet seine Gefühle, und richtet sie auf *einen* Punkt. (vgl. 10, 119 und Braut 721 ff.).[62]

Das einaktige Schauspiel *Die Schreibfeder,* dessen Ausarbeitung wie die der *Blanka* sich über die Jahre 1807—1809 erstreckte, steht unter dem Einfluss von Lessings *Minna von Barnhelm* und enthält nur wenige Entlehnungen aus Schiller: "Wie er so dastand, so edel und furchtlos wie ein Heiliger.—O der Bube kennt meine Schwäche!" (10, 212). Vgl.: "Die engelreine Königin, die damals Mit soviel Würde sich verteidigt." (D. K. 3721); und: "Sie haben In schwachen Stunden mich gesehen." (D. K. 3771 f.). Der Ausdruck: "Wie Gottes Racheengel vor dem Paradies!" (10, 215) ist in Anlehnung an Albas Worte: "Wie Gottes Cherub vor dem Paradies" (D. K. 831) gebraucht; er ist ja auch

---

[62] Man kann schon in diesem Fragment den Einfluss Shakespeares sehen. Die Sprache ist weit realistischer als in den gleichzeitig entstandenen Partien der *Blanka.*—Die Erzählung Whites stammt aus der ältesten Fassung der *Blanka.*

in *Blanka* verwendet (10, 139).—Hannchen erzählt 10, 223 als Beispiel für den Edelmut Wilhelms, dass er einst, als ein anderer Junge ihm ein Loch in den Kopf geschlagen hatte, zum Oheim sagte, er sei beim Klettern von einem Baum gefallen; "er ertrug ohne Murren den Verweis über seine Unbesonnenheit, ertrug's ohne Murren, dass er zur Strafe drei Tage lang nicht in dem Garten spielen durfte."—Marquis Posa hat einer Hofdame den Ball in's Auge geschlagen und wäre dafür bestraft worden, hätte nicht Don Karlos sich als Schuldigen angegeben, und die schimpfliche Strafe auf sich genommen (D. K. 235 ff.).—Wie der alte Moser das Taschenbuch seines verstorbenen Weibes aus einer Schublade hervorholt, erhebt sich seine Rede, im Gegensatz zu der Prosa des Vorhergehenden, zu Schillers Pathos: "Alle Bande, die mich an die Welt fesselten, sind nun zerrissen; ich stehe allein auf Gottes weiter Erde, allein! Die, welche mir die Liebsten waren, haben mich von sich gestossen.... So komm' denn du hervor, teures Andenken meines guten Weibes!" (10, 224). Vgl. Rudenz: "Alle Bande der Natur Zerriss ich." (Tell 2012 und Blanka 10, 66); Jungfrau 763 f.: "Die mir die nächsten sind am Blut, verlassen, verraten mich;" und Tell: "Komm' du hervor, du Bringer bittrer Schmerzen, Mein teures Kleinod jetzt, mein höchster Schatz." (Tell 2598 f.). Aus Blanka (10, 18) wird wiederholt: "Sei zornig, wüte, tobe... nur nicht diese fürchterliche Kälte!" (Vgl. D. K. 4823).

Robert von der Normandie.

Waniek hat die Einwirkung des *Götz von Berlichingen* auf das Fragment *Robert von der Normandie* nachgewiesen. Wie Götz ist Robert tapfer, gerade und arglos, liebevoll gegen Weib und Kind, treu und dankbar und aufopferungsfähig.[63] Von Karl Moor, und König Karl in *Jungfrau von Orleans* hat er das rednerische Pathos und die Sentimentalität geerbt. Die Schilderung, die Mortaigne von seines Herrn Charakter giebt, erinnert sogar mehr an Karl Moor als an Goetz: "Ein feuriger Jüngling, mit einer bis zur Schwärmerei lebhaften Einbildungskraft und

[63] Waniek p. 4.

Empfindung, voll Durst nach Ehre und Ruhm, von seinem Vater gehasst, aus seinem Vaterlande fast verbannt, wer mag ihn wohl verdammen, dass er diesen Schritt, den gefährlichsten von allen that?" (11, 55 f.).—Robert hatte einen Kreuzzug unternommen. Ist dies auch geschichtlich, so kann man es doch in Parallele setzen mit dem Räuberleben Karl Moors, da beides für den Charakter der Helden bezeichnend ist.—"Wenn etwas seine Phantasie beschäftigt," fährt Mortaigne fort, "Ruhm und Ehre verspricht, dann führt er es aus und wenn es ihm zehn Herzogtümer kosten sollte." (11, 56). Seinem feurigen, vorschnellen Wesen hat Robert wie Karl den Verlust seiner ererbten Rechte zuzuschreiben. Dieses kraftvolle, phantastische, überschäumende und doch liebenswürdige Wesen des Erstgeborenen, der bei Grillparzer wirkliche, bei Schiller vermeintliche Hass des Vaters, die Verstossung; der intrigante, schurkische, kaltherzige jüngere Bruder, der den älteren um die Erstgeburtsrechte betrügt, das alles ist dem Fragment mit Schillers *Räubern* gemeinsam. Liegen diese Motive auch z. T. im Stoff an und für sich, so finden sich doch soviele Anklänge an Schillers *Räuber,* dass an direkter Nachahmung nicht zu zweifeln ist. Freilich ist die Einwirkung Shakespeares ebenso deutlich wahrzunehmen.—[64]

Dass Robert in seinen Monologen ganz im Stile Karl Moors spreche bemerkt E. Lange.[65] Es ist aber die allerdings etwas gedämpfte Sprache der *Räuber* überhaupt: "Unterwerfung—schreckliches Wort, es tönt mir grell in die Ohren, wie der Posaunenschall des Gerichtes dem Missethäter!" (11, 67).—Franz Moor: "Da erscholl's wie aus ehernen Posaunen." (Räuber V, 1).—Robert: "Dahin also führte mich all mein Streben nach Ruhm und Grösse; als Sklave Heinrichs soll ich die schöne Laufbahn enden, die ich als Held betreten—" (11, 67). Vgl: Karl Moor: "Da liegen die Trümmer deiner Entwürfe! Hier solltest du wandeln dereinst, ein grosser, stattlicher, gepriesener Mann ...Warum bin ich hierher gekommen? dass mir's ginge wie dem Gefangenen, den der klirrende Eisenring aus Träumen der Freiheit aufjagt—" (Räuber IV, 1).—Robert: "Genügt dem Stolzen

[64] Besonders II, 1: Richard III und Macbeth.
[65] E. Lange, Franz Grillparzer p. 17.

nicht die Krone Englands, die er bübisch mir gestohlen..." (11, 67 f.). Vgl. KARL MOOR: "Betrogen, betrogen!... Spitzbübische Künste!..." (Räuber IV, 3).—ROBERT: "Wenn Heinrich vergässe, was er mir geschworen, wenn er—ha, welch ein schadenfroher Teufel haucht mir Misstrauen gegen den Bruder in die ruhige Brust? Weiche von mir Satan!" (11, 70). Vgl. FRANZ: "Schadenfrohe Hölle! Jagst du mir diese Ahnung ein?" (Räuber IV, 2).[66]

Am treuesten spiegelt der zehnte Auftritt des zweiten Aktes die Sprache der *Räuber* wieder; hier sind die entsetzlichen Trivialitäten des ersten Aktes (sechste Szene)[67] vermieden.—"Ein Bruder—Himmel und Hölle, ein Bruder!—Ein Bruder!—Allgerechter, wirf ewige Nacht der Vergessenheit auf mein wundes Haupt... lösche aus das Andenken an all jene Bande, die mich an dies Ungeheuer knüpfen, damit nicht ein Funke von Erinnerung mich zurückschrecke, wenn ich dem Buben vergelte," etc. (11, 95). Der Monolog schliesst mit dem schon vorher gebrauchten Satz vom "schadenfrohen Teufel". Dazu vergleiche man besonders Räuber IV, 3: "Bruder, Bruder! Du hast mich zum Elendesten auf Erden gemacht,... Finsternis verlösche sie (die Unthat) auf ewig, und der Tod rühre sie nicht auf;" und Räuber IV, 5: "So zerreiss' ich von nun auf ewig das brüderliche Band," etc.

Die Leidenschaftlichkeit Karl Moors paart sich in Robert mit dem entsagungsvollen Edelmut König Karls. Die Situation Bukinghams in *Lucretia Creinwill* wiederholt sich. Robert unterwirft sich wie Bukingham und König Karl um Land und Volk vor weiterem Unglück zu bewahren: "Soll ich das Häuflein meiner noch übrigen Getreuen hinopfern... Soll ich die reichen Fluren dieses Landes zertreten sehen... und meine Städte gen Himmel lodern...? Ich habe versprochen, meine Unterthanen zu schützen, nicht sie meinem Stolze zu schlachten!—Ich unterwerfe mich!" (11, 71).—KOENIG KARL: "Umsonst

[66] Vgl. dazu 10, 59 und Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer p. 13.

[67] In dem Monolog I, 6 wird das Schillersche Pathos durch die ledernste Prosa unterbrochen; z. B.: "Ist es ihm nicht genug, mich soweit herabgebracht zu haben, dass meine Leute sich nicht einmal satt essen können," etc. (11, 68).

verschwend' ich meines Volkes Leben, Und meine Städte sinken in den Staub," etc. (Jungfrau 820 ff.). ROBERT: "Ich sehe es deutlich, das Schicksal will mit mir enden. Alles verlässt mich und ich stehe allein da im Sturm des Unglücks!—" (II, 58). So teilt Robert die Hoffnungslosigkeit aber nicht die Feigheit Karls: "Doch Mut—", fährt er fort, "ich will wenigstens nicht als ein Schwächling enden!"—KOENIG KARL: "Des Himmels schwere Hand ist gegen mich... Die mir die nächsten sind am Blut, verlassen, verraten mich," etc. (Jungfrau 759 ff.). An der Krone ist beiden wenig mehr gelegen. ROBERT: "Willig entsage ich der Krone, die mein Vater trug; denn die Ehre, König von England zu sein, hat für mich keinen Reiz." (II, 62)—KARL: "Ist denn die Krone ein so einzig Gut? Ist es so bitter schwer, davon zu scheiden?" (Jungfrau 875 f.) Wie Karl sich mit dem kleineren, aber schöneren Teil Frankreichs, südlich von der Loire, begnügen will, so Robert mit der kleinen schönen Normandie. Beide wollen sich dem tobenden Strudel der Welt entziehen, um in Ruhe ihrer Liebe zu leben. ROBERT: "Ich sehne mich nach Ruhe... an der Seite meines Weibes... Lass mich ruhig und zufrieden in meiner schönen Normandie" (II, 62).—KARL: "Wir gehen in ein glücklicheres Land... schöner blüht das Leben und die Liebe" (Jungfrau 907 ff.).

Die Furcht Sibilles für das Leben ihres Gatten, ihre Aufforderung an ihn, nicht zu Heinrich zu gehen, sondern auch den Ansprüchen auf die Normandie zu entsagen und mit ihr in ihre Heimat zu fliehen; der Versuch Roberts Sibille zu beschwichtigen, trotzdem ihre Worte tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben, sein Schwanken, sein schliessliches Festhalten am ursprünglichen Plan—diese ganze Szene, I, 7, erinnert an die zwischen Leonore und Fiesko, Fiesko IV, 14. Als unmittelbare Anklänge erscheinen: ROBERT: "Weib, was machst du aus mir?... Sie hat mich weich gemacht!" (II, 70).—FIESKO: "Leonore, was hast du gemacht?" Ferner: SIBILLE: "Komm mit mir, wirf den lästigen Purpur von dir, komm mit mir in mein schönes Italien, wo unter einem milden Himmel die Brust sich freier hebt,... wo des Lebens seligster Genuss uns winkt... lebe froh und ruhig im Arm der Liebe." etc. (II, 72).—LEONORE: "Entsage! Die Liebe soll

dich entschädigen. Kann mein Herz deinen ungeheuren Hunger nicht stillen—o Fiesko! das Diadem wird noch ärmer sein... Lass uns fliehen, Fiesko, lass in den Staub uns werfen all diese prahlenden Nichts, lass in romantischen Fluren ganz der Liebe uns leben!"—Da Fedriko (10, 22) und Eleonore (11, 10) ähnlicher Stimmung Ausdruck geben, so darf man wohl behaupten, dass die für Grillparzer so charakteristische Anschauung von des "Innern stillem Frieden" nicht erst in der beabsichtigten Fortsetzung von Goethes *Faust* wurzelt, sondern schon in den Erstlingsarbeiten, und zwar unter dem direkten Einfluss Schillers.[68]

Sowohl im *Fiesko* als im *Robert* wird die Entscheidung durch die Notwendigkeit sofortigen Handelns herbeigeführt. Wie Fiesko von den Verschworenen, so wird Robert von seinen Getreuen abgeholt. Beide Gattinnen brechen ohnmächtig zusammen.

Bei der Composition des ersten Aktes scheint Grillparzer nicht nur an *Götz* und die *Räuber,* sondern auch an *Wallenstein* gedacht zu haben. Wie an Wallenstein wiederholt die Warnung zur Vorsicht ergeht: zuerst Gräfin Terzky's Träume, dann Gordons, dann Senis, dann wieder Gordons Bitten, so wird Robert von seinen Offizieren und seiner Gattin gewarnt. Das immer wiederkehrende: "Geh' nicht in Heinrichs Lager" entspricht der von Gordon und Seni wiederholten Mahnung, Wallenstein solle mit den Schweden abbrechen. Wie Wallenstein durch das blinde Vertrauen in Octavio und Buttler, so geht Robert durch das Vertrauen in seinen Bruder zu Grunde. Vgl. als Einzelheit: MORTAIGNE: "Um des Himmels willen, geht nicht zu Eurem Bruder!" ROBERT: "Mortaigne!" LANCASTER: "Hört, was er sagt, gnädiger Herr, geht nicht!" (11, 60).—GORDON: "O noch ist's Zeit, mein Fürst—." SENI (kniet nieder): "O hör' ihn! hör' ihn!" (Wall. Tod 3636).

Der Anfang und Schluss des Monologes (I, 6), aus dem einige Anklänge an die *Räuber* erwähnt wurden, erinnert an Wallensteins Monolog (Wall. Tod I, 4). In beiden Fällen regen sich unmittelbar vor dem letzten entscheidenden Schritt noch einmal

[68] Vgl. zu dieser Stimmung Jahrbuch III, 131 (Aufzeichnung vom 25. Juni 1810); s. dagegen Waniek p. 11.

Zweifel in der Brust des Helden; nach qualvollem Ringen bleibt es beim ursprünglichen Entschluss. ROBERT: "Das Los ist geworfen... Bald ist er gethan, der grosse Schritt, den kein Gott mehr ungethan machen kann!—Noch ist's Zeit, noch kann ich zurücktreten, noch steht es mir frei, mit den Waffen in der Hand zu sterben... aber wie ich eintrete ins Lager meines Bruders, bin ich auf ewig gebunden." (II, 67).—WALLENSTEIN: "Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt?" (Wall. Tod 139 f.). ROBERT: "Heda, Knappe! Schnell die Rosse, ich reite ins Lager!" (II, 68).—WALLENSTEIN: "Der schwed'sche Oberst? Ist er's? Nun, er komme." (Wall. Tod 219).

Im zweiten Akt ist die Nachahmung der Gartenszene aus *Maria Stuart* unverkennbar. Wie Maria hofft Robert von einer persönlichen Aussprache mit dem königlichen Gegner eine Wendung zum Besseren. Beide suchen ihren Stolz und ihre Bitterkeit niederzukämpfen. Beide werden schon in der Anrede von dem übermütigen Gegner gekränkt. ELISABETH: "Wer ist die Lady?" (M. St. 2233).—HEINRICH: "Wer ist der Mann?" (II, 85). Wie Maria die Königin als Schwester anredet und an den Wechsel des Geschickes, dem auch sie unterworfen sei erinnert, so appelliert Robert an die brüderlichen Gefühle Heinrichs und wiederholt im Ernste dessen spöttische Bemerkung: "Heute mir, morgen dir." (II, 85). Mit der tückischen Schadenfreude Elisabeths versteht es Heinrich den Stolz des Gedemütigten zu verletzen und seinen Zorn zu reizen. Der leidenschaftliche Ausbruch gerechten Unwillens über die absichtlich zugefügte Schmach bietet Heinrich wie Elisabeth eine bequeme Handhabe zum völligen Verderben des schutzlos Preisgegebenen. Zur Vervollständigung der Aehnlichkeit dient noch, dass Heinrich wie Elisabeth vor der Zusammenkunft einen Meuchelmörder dingt. Hereford stammt allerdings im Gegensatz zu Mortimer, der ja nur scheinbar auf Elisabeths Wunsch eingeht aus dem Geschlecht der skrupellosen Shakespeareschen Mörder.—Aus *Maria Stuart* findet sich auch wieder der Ausspruch Elisabeths in dritter Variante: "Du sprichst sehr warm für den Herzog!" (II, 79; vgl. II, 15 und 10, 112).

Von einzelnen Parallelstellen sind noch zu erwähnen: WILHELM (läuft weinend zu seiner Mutter): "Der Vater zürnt" (11, 70).—INFANTIN (hängt sich erschrocken an ihre Mutter): "Der König zürnt." (D. K. 3793). ODO: "So dachte ich Euch nicht zu sehen, als ich Euch auf meinem Arme wiegte...!" (11,-99).—MARQUIS: "So war es nicht, wie ich Don Philipps Sohn erwartete." (D. K. 148). ROBERT: "Mich mag er martern,... aber was hat ihm die schöne engelreine Seele gethan." (11, 99). —KARLOS: "Womit hat *sie* es denn verdient um ihn? Sie hätt' er doch schonen sollen." (D. K. 3986 ff.).—KOENIG: "Was ich schon besitze, brauche ich nicht zu erkämpfen! Ich fechte nicht!" (11, 89).—LA HIRE: "Nimmer thät's ihm not, Um das zu fechten, was er schon besitze." (Jungfrau 691 f.).

In dem Fragmente *Drahomira,* das kurz nach Abschluss der *Blanka* entstand und unter Zacharias Werners Einfluss geschrieben[69] wurde, finden sich folgende Erinnerungen an Schiller: "Ihr, die ihr ew'ge Feinde dessen, was gedeiht, Zu jedem Keime des Verderbens Samen streut." Vgl. Schillers Bearbeitung des *Macbeth,* I, 1: "Wis streuen in die Brust die böse Saat."—"Seid mir willkommen, freundlich helle Wogen! Ihr, meine Leiter durch des Waldes Nacht" (11, 115). Vgl. *Kraniche*: "Seid mir gegrüsst, befreundte Scharen! Die mir zur See Begleiter waren."

Im *Psyche*-Monolog erinnert der Ausdruck: "Die heitre Sonne Blickt schon durch dieser Zweige dichtes Gitter." (11, 124), an: "Nur verstohlen durchdringt der Zweige laubichtes Gitter Sparsames Licht."[70] (Spaziergang). Das zweite Lied Psyches: "Holde Töne, schwebt ihr wieder..." (11, 125), erscheint als Gegenstück zu dem Liede Johannas: "Wehe! Weh mir! Welche Töne!" (Jungfrau IV, 1). Eine Vergleichung beider Lieder im Einzelnen liegt nicht im Bereich dieser Abhandlung.

Spartakus.

Nach Wanieks feiner Bemerkung zeigt sich im *Spartakus* sentimentalische und naive Naturauffassung, Goethes und Schillers

[69] Sauer, Einleitung 1, 32.
[70] Waniek p. 10; vgl. 11, 163.

Art, eigentümlich in einander gewoben.[71] Was von der Sprache gilt, denn darauf bezieht sich jene Bemerkung in erster Linie, gilt auch von den Motiven. Nur muss zur Ergänzung auf Shakespeares Einfluss hingewiesen werden, der besonders in der zweiten Hälfte des Fragmentes hervortritt. Während im *Robert von der Normandie* die drei Stilgattungen oft noch unvermittelt neben einander hergehen oder sich ablösen, sind sie im *Spartakus* zum erstenmal zu einem künstlerischen Organismus verschmolzen. Zum erstenmal ist es dem Dichter geglückt alles Nebensächliche dem Grundgedanken unterzuordnen, ein Werk zu schaffen, das von *einer* mächtigen Leidenschaft, von echtem, grossem Pathos getragen wird. Eine glühende Freiheitsliebe, aus der Not des Vaterlandes geboren, von Schillers Geist genährt, erfüllt das kleine Werk. Ohne *Fiesko, Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell* wäre es nicht geworden, was es ist: die feurigste und zugleich reinste Dichtung, die Grillparzer überhaupt gelang.

Von Fiesko wie von Spartakus erwarten Unterdrückte ihre Rettung; beide Helden scheinen in der Leidenschaft zur Tochter des Unterdrückers die Schmach der Sklaverei vergessen zu haben und verweichlicht zu sein:

KNIXUS:

Er, dessen unbezwungnen, freien Sinn
Der Sklavenfesseln Wucht nicht beugen konnte,
In dessen Kopf für zwei Gedanken nur,
In dessen Busen nur für zwei Gefühle,
Für zwei Entschlüsse Raum war, Freiheit
Und Hass gen Rom, die allverschlingende,
Ist eines Römermädchens Knecht geworden!...
Du hast so sehr des alten Sinns vergessen,
Dass du, den Romas Männer nie bezwungen,
Dich zu den Füssen einer Römerdirne windest. (II, 146).

VERRINA: "Wo bist du hingekommen, Fiesko? Wo soll ich den grossen Tyrannenhasser erfragen? Ich weiss eine Zeit, wo du beim Anblick einer Krone Gichter bekommen hättest.—Gesunkener Sohn der Republik!" (Fiesko I, 7). Vgl. auch: "Wo sind

[71] Waniek p. 10.

deine hochfliegenden Plane? Sind's Seifenblasen gewesen, die beim Hauch eines Weibes zerplatzen?" (Räuber V, 2; vgl. 10, 65).

Knixus ist ein ebenso leidenschaftlicher, unbeugsamer Tyrannenhasser wie Verrina. Der Mann, durch dessen Hilfe allein die Befreiung möglich ist, wird von Knixus ebenso glühend gehasst und doch geliebt, wie Fiesko von Verrina. Knixus, der nach Spartakus mit dem Schwerte haut, weil er von ihm nicht beachtet wird und weil er ihn für einen Römerknecht hält, hätte sich so wenig besonnen wie Verrina, Spartakus zu töten, wäre dieser zum Verräter geworden.

Dem alten Thibaut ähnlich fürchtet der "Greis" in der Verschlossenheit und Zurückhaltung des Spartakus das Walten einer bösen Macht:

> Denn nicht des Tages Kind kann jenes sein,
> Was dich des Freundes Nähe fliehen heisst, etc. (11, 140).

THIBAUT:

> O, das gefällt mir nimmermehr und deutet
> Auf eine schwere Irrung der Natur!
> Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
> Sich zuschliesst in den Jahren des Gefühls. (Jungfrau 61 ff.).
> ..Sie flieht der Schwestern fröhliche Gemeinschaft. (Jungfrau 81).

Wie Johanna im Dunkel der Nacht mit überirdischen Mächten sich bespricht, so spricht Spartakus zu dem grausen Dunkel:

PUBLIPOR:

> 's ist sonderbar. Des Tages ist er kalt
> Und schrecket mich von sich mit finstern Blicken;
> Der Nachtviole gleich hebt er sein Haupt,
> Wenn aus der schwarzen Urn' die Mitternacht
> Auf alle Erdensöhne Schlummer giesst.
> In jener grausen, schreckensvollen Stunde,
> In der, was lebet, an des Schlafes Busen
> Die sonst so flücht'ge Ruhe sucht und findet,
> Wo nur die Eule kreischt den Unglücksruf,...
> Da fliehet er des Lagers süssen Arm
> Und macht die Nacht zu seiner Brust Vertrauten. (11, 132 f.).

THIBAUT:

> Du stössest ihn verschlossen, kalt zurück. (Jungfrau 52).
> ...Die öden Berge sucht sie auf, verlässet
> Ihr nächtlich Lager vor dem Hahnenruf,

Und in der Schreckensstunde, wo der Mensch
Sich gern vertraulich an den Menschen schliesst,
Schleicht sie, gleich dem einsiedlerischen Vogel,
Heraus ins graulich düstre Geisterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zweisprach mit der Luft des Berges. (Jungfrau 82 ff.).

Wie Raimond Johanna, so beschreibt der Greis den jungen Spartakus:

GREIS:
Wenn er so vor mir stand voll Mut und Kraft,
Dann wollte es wohl öfter mich gemahnen,
Als säh' ich ein Gebild aus andern Zeiten. (11, 136).

RAIMOND:
..wenn sie auf hoher Trift
In Mitte ihrer Herde ragend steht...
Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten,
Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus andern Zeiten. (Jungfrau 74 ff.).

Vgl. auch für den Ausdruck: "Wie ein Gebild aus Himmelshöhn." (Glocke).

Die z. T. fast wörtliche Uebereinstimmung mit den Stellen aus der *Jungfrau* erklärt sich daraus, dass Grillparzer nach dem Tagebuch vom 25. Juni 1810 das Drama nur wenige Wochen vor der Niederschrift des Spartakus wieder las. Uebrigens erinnert das geheimnisvolle Wesen des Spartakus auch an den jungen Wallenstein, wie er von Gordon beschrieben wird (Wall. Tod 2548 ff.).

Eine Reihe von Einzelheiten dienen zum weiteren Beweis dafür, wie übermächtig der Einfluss Schillers auf Grillparzer selbst zu einer Zeit war, wo sich der junge Dichter von dem grossen Meister für immer losgerissen zu haben glaubte: "Ein Zaubrer, der..die Räder der Natur zu hemmen sinnt." (11, 131).—"Sie wollen... sich dem Rade Des Weltverhängnisses entgegenwerfen?" (D. K. 3166). "Wo der Gräber dunkler Bauch sich kreissend öffnet." (11, 132).—"Der Tod sprang aus deinem kreissenden Bauch." (Fiesko II, 19).

Die Sprache des *Taucher* glaube ich nicht nur aus dem Vergleich mit der Charybde (11, 131) herauszuhören, sondern auch aus der Wahl der Wörter: "Grause Larven"; "Purpurmantel der

Nacht"; "grauses Dunkel". (11, 133). Ferner: "Du siehst die Wellen ineinander rauschen Und an des Himmels... Thoren pochen, Mit aufgesperrtem, schwarzem Schreckensrachen... das liegt verborgen in den dunkeln Tiefen, Und keines Menschen Aug' hat es erspäht." (11, 135).——"Nur einen Mann gib mir, nur einen, Schicksal...!" (11, 144).—"Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht—Schenke mir jetzt einen Menschen." (D. K. 2809 ff.). "Du stürzest selber dich in meine Schlingen." (11, 148).—"In *eine* Schlinge stürzen beide." (D. K. 2047; vgl. 10, 92). "Wer kann sie sehn und solche Zweifel hegen?... dieser neue, unschuldsvolle Blick, Der holde, blöde, reine Kindersinn, Der widerstrahlt aus allen ihren Zügen—" (11, 151).—"Ihrem Auge glaub' ich, Der reinen Unschuld ihres Angesichts." (Jungfrau 1115; vgl. Jungfrau 3274 ff., D. K. 3654 und Blanka 10, 103). "Wann wird ein Retter kommen unserm Unglück!" (11, 155).—"Wann wird der Retter kommen diesem Lande?" (Tell 182).

Alfred der Grosse.

In dem Zeitraum, der zwischen die Niederschrift des *Spartakus* (Juli 1810) und die des Fragmentes *Alfred der Grosse* (Frühjahr 1812) fällt, beschäftigte sich Grillparzer fast ausschliesslich mit dem Lustspiel. Das einaktige Alexandrinerstück *Wer ist schuldig?,* wo der Gegensatz zwischen weiblichem und männlichem Charakter, das Thema von Schillers *Würde der Frauen* und der Unterredung zwischen Prinzessin und Tasso (Tasso II, 1), im Vorübergehen karikiert wird (10, 237 f.), trägt das Datum 14. Oktober 1811. Etwas später scheint der Anfang zu einem Lustspiel *Die Amazone* entstanden zu sein. Ausserdem finden sich aus dem Jahre 1811 noch fünf Aufzeichnungen für Lustspiele, nur drei für Trauerspiele (11, 262 ff.; 11, 256 f.), während gar kein tragisches Thema zur Bearbeitung kam. Schon die Wahl komischer Stoffe enthob Grillparzer der Notwendigkeit oder Möglichkeit von dem Reichtum Schillers zu borgen. Sobald er sich aber wieder dem Drama grossen Stiles zuwendet, übt Schiller, nach wie vor, trotz Goethe und Shakespeare seine Macht aus. Nicht erst in den *Pazzi* (17. Dez. 1812),

wie E. Lange[72] meint, sondern schon im *Alfred* zeigt sich wieder Schillers Einfluss aufs deutlichste, wenn auch der Shakespeares vorherrscht.

Alfred der Grosse sollte wie *Spartakus* ein Freiheitsdrama werden. Wieder schweben dem Dichter *Jungfrau von Orleans* und *Wilhelm Tell* vor. Gleich in der ersten Szene erinnert die abergläubische Furcht der Engländer vor den Dänen, an die Furcht der Engländer vor Johanna; halten sie Johanna für eine Hexe, so erscheinen ihnen die Dänen als menschenfresserische Teufel. In die übertreibenden Phrasen des "Zweiten Soldaten" mischt sich das Bild aus den *Kranichen*: "Und dumpfes Brausen, wie von Meereswellen, Erscholl herüber" (11, 160); vgl.: "Dumpf brausend wie des Meeres Wogen." Im Anschluss an dieselbe Ballade sagt ALFRED: "Die fromme Hand kann wohl das Rauchfass schwingen, Doch nicht des Speeres niegetragne Wucht" (11, 169).—"Doch bald ermattet sinkt die Hand, Sie hat der Leier zarte Saiten, Doch nie des Bogens Kraft gespannt." ALFREDS Worte: "Das Leben ist nur eine Scheidemünze... wir wollen wuchern Und für das schlechte Blechgeld... Uns Nachruhm kaufen." (11, 174), erinnern an die Worte FRANZ MOORS: "Ehrlicher Name!—wahrhaftig eine reichhaltige Münze, mit der sich meisterlich schachern lässt." (Räuber I, 1). "Wie, sollte diese Himmelsmaske trügen?", fragt sich Alfred (11, 189) mit Pedro, Spartakus, Ferdinand, Dunois; vgl. 11, 203.

Die weichherzige Feigheit König Karls, die sich als weise Fürsorge in Lord Bukingham, als selbstlose Aufopferung in Robert von der Normandie gezeigt hatte, wird beim englischen "König" zur vollendeten Erbärmlichkeit unter dem Deckmantel christlichen Mitleids: "Bietet ihnen Gold... wenn sie schleunig abziehn. Denn, ach, uns jammert des vergossnen Bluts So vieler, frommer, gottesfürcht'ger Christen." (11, 165); vgl.: "Gnug Des Blutes ist geflossen und vergebens." (Jungfrau 757 ff.; dazu 11, 14; 11, 71).

[72] E. Lange, Franz Grillparzer p. 18.

Die Braut Alfreds, Edelswithe, vereinigt den Mut der Sorel und des Bastard in sich:

EDELSWITHE:

Ihr wollt fliehn?
Fern sei dies, nimmer mög' der Däne sagen,
Er habe Englands Rücken je gesehn.
Mag immerhin das Blut in Strömen fliessen,
Aus Blut nur kann des Ruhmes Lorbeer spriessen. (II, 165)

SOREL:

Das wolle Gott nicht, dass wir, an uns selbst
Verzweifelnd, diesem Reich den Rücken wenden! (Jungfrau 769 ff.).

DUNOIS:

—Lass du
Den Krieg ausrasen, wie er angefangen...
Für seinen König muss das Volk sich opfern, etc. (Jungfrau 841 ff.).

Vgl. zum Ausdruck noch:

LIONEL:

Ich darf es mir nicht denken, dass der Franke
Des Engelländers Rücken heut gesehn. (Jungfrau 1237 f.).

Die darauf folgende Stichomythie giebt in scharfer Kürze den Gedankeninhalt von Dunois' Rede wieder:

KOENIG:

Ich will in Ruhe sterben als ein Christ.

EDELSWITHE:

Das magst du, wenn du erst gelebt als König. (II, 166).

DUNOIS:

Willst du der Liebe Fürst dich würdig nennen,
So sei der Tapfern Tapferster!—etc. (Jungfrau 531 ff.).

Wie vor Johanna fliehen die Engländer vor den Dänen in sinnlosem Schrecken davon und lassen sich widerstandslos niedermachen:

ALFRED:

Nicht Männer streiten, scheint es, gegen Männer,
Ein Rudel Wölfe würget unter Lämmern.

KNECHT:

Da ist kein Vortrab und kein Nachtrab mehr,
Verwirrt wälzt sich im Knäul das fliehende Heer. (II ,172).

RAOUL:

Da hilft kein Machtwort, keines Führers Ruf,
Vor Schrecken sinnlos, ohne rückzuschaun,
Stürzt Mann und Ross sich in des Flusses Bette
Und lässt sich würgen ohne Widerstand;
Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen! (Jungfrau 977 ff.).

Der tapfere Dänenführer Guthrun dringt auf den feigen König ein, der ihm nochmals Geld anbietet. Unter den Worten: "O gib mir nicht, was ich mir schon genommen," macht er ihn nieder. (11, 173); vgl.: "Nimmer thät's ihm not, Um das zu fechten, was er schon besitze." (Jungfrau 691 f.; dazu 11, 89). Freilich erhält im *Alfred* dieser Ausdruck durch den Zusatz: "Ich will nur deine Klinge 'mal versuchen," ein ganz anderes Gesicht, als er im *Robert* und in der *Jungfrau* hatte. In Anlehnung an die oben zitierte Stelle, Jungfrau 981, fährt Guthrun fort: "Fast thut's mir leid, nicht schlachten, fechten wollt' ich."

Sowenig wie Talbot vermag Alfred die Fliehenden zum Stehen zu bringen:

ENGLAENDER:

Wir sind verloren!—Weh!—Die Dänen!—Flieht!

ALFRED:

Steht, Freunde, Brüder, steht! Steht feige Hunde!
Es ist umsonst, wir können nichts als sterben. (11, 173).

ENGLISCHE SOLDATEN:

Flieht! Flieht! Wir sind alle des Todes!

TALBOT:

Sie hören nicht—Sie wollen mir nicht stehn! (Jungfrau 1529 f.).

Alfreds Worte: "Niemand ist Sklav', als der's zu sein verdient." (11, 174), erinnern an Tell, 1301 f.: "Dann wären Wir Sklaven und verdienten, es zu sein!" Ganz unverkennbar hat *Tell* auf die Handlung des zweiten Aktes eingewirkt. Alfred hat sich auf den Rat des tapfern Grafen Devon in eine einsam gelegene Gebirgshütte geflüchtet. Dort will er die Zeit abwarten bis das träge Volk, der Dänenherrschaft überdrüssig, sich von ihm zum Freiheitskampfe führen lassen würde. Unterdessen streift Devon in Verkleidung umher, Melchthal ähnlich:

DEVON:

Bis, durch mein Wort geweckt, das edle Ross
Sächsische Freiheit stolz das Haupt erhebt,
Den Reiter, der mit unversehnem Schwung
Den starken Rücken bändigend gewann,
Weit von sich wirft. (II, 183).

MELCHTHAL:

Der Pflugstier selbst, der sanfte Hausgenoss
Des Menschen, der die ungeheure Kraft
Des Halses duldsam unters Joch gebogen,
Springt auf, gereizt, wetzt sein gewaltig Horn
Und schleudert seinen Feind den Wolken zu. (Tell 650 ff.).

In der Stille will Devon dem König waffengeübte Männer sammeln.

Zu Anfang des zweiten Aktes finden wir ihn bei einer Bauernhochzeit. In die fröhliche Gesellschaft passt er mit seinem Ernst so schlecht herein, wie Tell, als er auf Gessler wartet (Tell IV, 3). Der Pfarrer entschuldigt das lustige Treiben der Leute wie Stüssi; und das Schiller entnommene Motiv nimmt sich in der an Shakespeare erinnernden Sprachform wunderlich genug aus:

PFARRER:

Ei, lasst das junge Volk sich freuen, Alter,
Es ist ja doch ihr einz'ger Freudentag.
Die Zeit ist jetzt stiefmütterlich geworden,
Drum wer ein Stückchen Kuchen sich erbettelt
Von ihrer kargen, schlägefert'gen Hand,
Der schmolle nicht und schnell zum Mund den Bissen,
Eh sie's gereut und sie ihn wieder raubt. (II, 191).

STUESSI:

Nehmt mit, was kommt; die Zeiten sind jetzt schwer;
Drum muss der Mensch die Freude leicht ergreifen. (Tell 2660 f.).

Mit der Leidenschaftlichkeit Stauffachers hält Devon dem Pfarrer vor:

DEVON:

Hat darum euer Ahnherr diese Erde
Mit seinem Blut gedüngt, damit sein Sohn
Ins Joch gespannet wie ein Ackerstier
Die Saat bereite für ein fremdes Volk. (II, 192).

STAUFFACHER:

Unser ist durch tausendjährigen Besitz
Der Boden—und der fremde Herrenknecht
Soll kommen dürfen und uns Ketten schmieden
Und Schmach anthun auf unsrer eignen Erde?
Ist keine Hilfe gegen solchen Drang? (Tell 1270 ff.).

Die bedächtigen Worte WALTER FUERSTS:

Wenn die drei Lande dächten, wie wir drei,
So möchten wir vielleicht etwas vermögen. (Tell 655 f.),

verwandeln sich in die drastische Antwort des BRAEUTIGAMS auf Devons Vorwürfe:

Nur tausend Männer, die so denken, Vater,
Wie Ihr und ich, und meiner Seele, keiner
Von diesen roten Hunden sollt' daheim
Erzählen, wie die Braten Englands schmecken. (II, 193).

Auch hier mischt sich wieder der Einfluss von Shakespeare und Schiller. In dem rhetorischen Ton des letzteren setzt DEVON seine Rede fort, die er mit den Worten schliesst:

Wo lebet der Tyrann, der Männer zwingt?...
Wenn auch ein feiles Heer ihm unterliegt,
Ein Volk wird nie als durch sich selbst besiegt. (II, 194).

Vgl.: "Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden." (Jungfrau 1334; dazu Blanka, 10, 156).—Als ein Dänenhaufe naht, mahnt der PFARRER: "Freunde, haltet euch nun ruhig, Lasst sie gewähren und sie ziehen ab." (II, 194). Devons Antwort vereinigt die entrüsteten Ausrufe der Eidgenossen auf den scheinbaren Vorschlag Rösselmanns, Oesterreichs Oberhoheit anzuerkennen:

DEVON:

Schämt Ihr Euch nicht, dies schnöde Wort zu sprechen,
Ist es soweit gekommen, dass der Sachse
Von einem Fremden duldet, was nicht recht? (II, 194).

AUF DER MAUER:

Was sagt der Pfarrer? Wir zu Oestreich schwören!

Am Bühel:

Hört ihn nicht an!

Winkelried:

Das rät uns ein Verräter,
Ein Feind des Landes!

SEWA:

Wir Oestreich huldigen, nach solcher Schmach! (Tell 1296 ff.).

Der dänische Hauptmann tritt genau so auf wie der Landvogt Gessler. Beide missgönnen dem Volke das letzte Restchen von Freiheit und drohen mit schärferen Massregeln; beidesmal ist es eine Hochzeit, was den Unwillen des Peinigers erregt:

HAUPTMANN:
Was gibt's für Lärm? Die Mähre springt, ein Zeichen,
Dass noch ein schärferes Gebiss vonnöten.
Man wird euch tanzen lehren, Lumpenpack.
He, Wein her! Warum wird heut hier getanzt?—..

BRAEUTIGAM:
Weil wir heut Hochzeit halten, Herr. (II, 194).

RUDOLF:
Der Hohlweg ist gesperrt durch eine Hochzeit.

GESSLER:
Ein allzu milder Herrscher bin ich noch
Gegen dies Volk—die Zungen sind noch frei,
Es ist noch nicht ganz, wie es soll, gebändigt—
Doch es soll anders werden, ich gelob' es, etc. (Tell 2778 ff.).

Als der Bräutigam über die freche Zudringlichkeit des Hauptmanns empört seine Braut schützen will, giebt jener seinen Soldaten den Befehl die Bauern niederzuhauen.

BRAEUTIGAM:
Lässt du sie nicht, so soll dein roter Schädel—

HAUPTMANN:
Das sollt ihr büssen. He, haut alles nieder!

DEVON:
Jetzt oder nie! Stirb du zuerst, Verdammter.

HAUPTMANN:
Rächt mich, Kamraden. (Fällt. Die Dänen entfliehn; II, 196).

Er fällt also wie Gessler in dem Augenblick, wie er die schlimmsten Drohungen ausstösst. Der Tod des Landvogts Gessler allerdings bringt den Kantonen Uri und Schwyz die Freiheit; der Tod des Hauptmanns bedeutet für die Angelsachsen nur den Anfang eines gefahrvollen Freiheitskampfes.

Auch in der darauffolgenden Idylle im Gebirge findet sich ein Motiv aus Tell. Die Männer sind auf der Jagd. Emma äussert wie Hedwig ihre Abneigung gegen das wilde Weidwerk und ihre Angst um die kühnen Jäger, ihren Vater und Alfred:

EMMA:

Ich soll das Weidwerk lieben,
Das wilde, rauhe, unglücksvolle Handwerk?
Mich sollte freun der armen Tiere Qual,
Des kühnen Weidmanns stündliche Gefahr?..
—Jetzt, dächt' ich jeden Augenblick, jetzt gleitet,
Sein müder Fuss von steiler Klippen Rand,
Jetzt reisst der Wolf—.. (II, 200).

HEDWIG:

Ich sehe dich, im wilden Eisgebirg
Verirrt, von einer Klippe zu der andern
Den Fehlsprung thun, seh', wie die Gemse dich
Rückspringend mit sich in den Abgrund reisst....
Ach, den verwegnen Alpenjäger hascht
Der Tod in hundert wechselnden Gestalten!
Das ist ein unglückseliges Gewerb'...(Tell 1491 ff.).

Mit E. Lange kann man in dem Ende 1812 niedergeschriebenen Fragmente *Die Pazzi*[73] neben dem Einflusse Shakespeares und Goethes (*Egmont*) auch den von Schillers *Fiesko* erblicken. Wie Fiesko ist Lorenzo Medici der Abgott des Volkes. Seine Leutseligkeit und Freigebigkeit ist, soweit die wenigen Szenen erkennen lassen, ebenso berechnend wie die Fieskos; auch trägt er seine republikanische Gesinnung wohl nicht ohne Hintergedanken zur Schau. Er teilt das Verdienst und die Ehre des Sieges mit Francesco, und nicht letzterem, sondern Lorenzo allein jubelt das Volk zu. Aehnlich ist das Verhältnis zwischen Fiesko und Verrina, allerdings nur in diesem einen Punkte. Als Lorenzo vollends nicht nur den Adel, sondern auch das Volk zum Siegesbanquet einlädt, geht die Begeisterung der Leute soweit, dass sie "Medici hoch!" rufen, nur um Francesco zu ärgern. Sie wähnen sich frei und gehorchen doch nur den Befehlen Lorenzos: "Ueber die scharfsinnigen Wichte! Ihre Freiheit küsst die Medici wie der Dieb den Scharfrichter, der ihn hängen wird." (II, 230). Dazu mag man Fiesko III, 1 stellen: "Den Tyrannen wird Fiesko stürzen, das ist gewiss! Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!"

Lorenzo ist der populäre Alleinherrscher, wie es Fiesko geworden wäre. Aus der letzten Szene, wie überhaupt aus der

[73] Auch der junge Schiller bearbeitete diesen Stoff; vgl. Minor, Schiller I, 138.

ganzen Anlage des Stückes als Staatsaktion, darf man schliessen, dass nicht nur persönliche Gründe, Neid und Eifersucht Francescos, sondern auch politische zur Ermordung Lorenzos führten. Diese letzte Szene erinnert auch in Einzelheiten am meisten an *Fiesko*. Wie bei Fieskos Ball treten unzufriedene Masken auf:

ERSTE:
Was sagst du zu dem allem?

ZWEITE:
Die ehrwürdige Matrone Florenz ist kindisch geworden
und tanzt nach der Pfeife dieses Buben...

ERSTE:
Ist Francesco schon hier?..
Wir müssen sehen, an ihn zu kommen.

ZWEITE:
Ich nehme ihn auf mich. (II, 232).

Ganz im Tone Fieskos spricht LORENZO: "Kommt alle, es fängt schon an dunkel zu werden und die Kerzen in Medicis Hause flammen. Bis an den Morgen währe der fröhliche Tanz, und die Sonne soll eifersüchtig erstaunen, bei ihrem Erscheinen schon einen glänzenden Tag anzutreffen." (II, 228). "Nicht gefeiert, ihr Herren! Schnell erneuere sich der wirbelnde Tanz. Lasst uns die Sorgen als unwillkommene Gäste mit den Füssen von uns stossen... Heda, Musik, Musik!" (II, 231 f.). FIESKO: "Holla, holla! Der Boden meiner Zimmer lecke cyprischen Nektar, Musik lärme die Mitternacht aus ihrem bleiernen Schlummer auf, tausend brennende Lampen spotten die Morgensonne hinweg—Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!" (Fiesko I, 4).

Ausser den zwei dramatischen Fragmenten zeigt auch das aus dem Jahre 1812 stammende Gedicht an *Die Musik*, wie stark Schillers Poesie unausgesetzt Grillparzers Schaffen befruchtete. Ist die *Irene* (1807) eine Variation zur *Glocke* und zur *Würde der Frauen*, so ist das Gedicht *Die Musik* halb Klopstocksche Hymne, halb Variation zur *Glocke*.

Selbst aus den wenigen Versen der *Scylla*, wahrscheinlich 1813 geschrieben,[74] klingt Schillers Sprache:

MIRTO:
Du schweigst und schickst die Blicke in die Ferne,
Nach jenem Lager, das dem Vater dräut...
Färbt dir nicht Scham die hohe Fürstenstirne...? (II, 237).

JOHANNA:
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet...
Ins brit'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick...
Und mich vernichtet nicht die Scham! (Jungfrau 2538 ff.).

Auch die Anwendung des Chors ist wieder, wie in der *Blanka* auf Schillers Vorbild zurückzuführen. Schon der Rythmus und die Sprache des Chorliedes erinnern an die *Braut von Messina*:

CHOR:
Sei uns willkommen
Dreimal willkommen,
Heiterer, seliger, himmlischer Tag, etc. (II, 238).

CAJETAN:
Weisere Fassung
Ziemet dem Alter
Ich, der Vernünftige, grüsse zuerst. (Braut 155 ff.).[75]

[74] Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte I, 443 ff.
[75] In den 1813 und 1814 entstandenen Fragmenten *Heinrich IV* und *Faust* kann ich keine Motive aus Schiller finden.

IV. KAPITEL.

Ahnfrau und Sappho.

Ahnfrau.

Der Plan zur *Ahnfrau* beschäftigte Grillparzer seit dem Jahre 1813; auf äussere Veranlassung hin erfolgte die Ausführung endlich im August und September 1816.[76] Dass dieses Drama seine Entstehung weniger inneren Erfahrungen als unklaren Stimmungen[77] verdankt, geht schon aus dem geringen ethischen Gehalt desselben hervor. Nach des Dichters eigenen Angaben (19, 62), welche durch die Forschungen der letzten Jahre bis auf Einzelheiten bestätigt worden sind, hat man in der *Ahnfrau* das Produkt mannigfachster Lektüre zu erblicken. Der stoffliche Inhalt, die Charakterisierung der einzelnen Personen, die Stimmung des Ganzen lässt sich zum grossen Teil auf die verschiedenen Quellen zurückführen. Umso bewundernswerter ist das Geschick, mit dem der junge Dichter aus den heterogenen Elementen den einheitlichen Organismus seines Werkes gebildet hat.

Die Untersuchungen Wyplels[78] lassen keinen Zweifel darüber, dass die von Grillparzer selbst genannten Schriften den grössten Teil des Stoffes geliefert haben. Man muss aber auch daran erinnern, dass ausserdem auch ein wirkliches Ereignis der Phantasie des Dichters Nahrung gegeben hat.—Caroline Pichler erzählt in ihren *Denkwürdigkeiten* (III, 100), dass ein früherer Soldat Namens Grassel als Räuber in der Gegend von Wien gefangen worden sei, dass ihr ein Polizeibeamter mehrere mitleiderregende Anekdoten von dem bereits zum Tode Verurteilten

[76] Sauer, Einleitung 1, 34.
[77] Fäulhammer, Franz Grillparzer p. 29.
[78] "Die Geschichte des Räubers Louis Mandrin als Quelle zur *Ahnfrau*," Wien 1900; und "Ein Schauerroman als Quelle der *Ahnfrau*," Euphorion VII, 725 ff.

erzählt, und sie daraus den Stoff zu ihrer Novelle *Der schwarze Fritz* geschöpft habe. Da sonst die *Ahnfrau* als Quelle zu C. Pichlers Erzählung genannt wird,[79] so würde es sich lohnen die Beziehungen beider Werke zu einander und zu den Thatsachen genau zu untersuchen.[80]

Als weitere Quelle zur *Ahnfrau* hat Calderons *Andacht zum Kreuz* zu gelten.[81] Vielleicht ist auch Goethes *Claudine von Villa Bella* herbeizuziehen.[82] Das Zusammentreffen Luzindes mit dem fremden Abenteurer im Wäldchen, Rugantinos Zitherspielen, der Plan zur Entführung Luzindes aus dem Schloss, der Kampf Rugantinos mit Pedro, Rugantinos Lüge, er sei ein Freund des Prinzen Rocca Bruna; die Warnung von Seiten Alonzos an den Räuber Rugantino, er solle sich vor den Räubern hüten, die Entlarvung des letzteren als Räuber in Gegenwart der Geliebten, später seine Erkennung als Grafensohn—das sind lauter Motive, die mehr oder weniger deutlich in der *Ahnfrau* wiederzufinden, die aber meistens auch in den Hauptquellen enthalten sind. Nimmt man noch dazu die Dramen Werners und Müllners *Schuld,* so bleibt für Schillers *Räuber,* die man so oft als die hauptsächliche Quelle zur *Ahnfrau* bezeichnet hat, wenig übrig.

Gnad[83] findet die Fabel beider Stücke ähnlich, ohne anzugeben, worin diese Aehnlichkeit bestehen soll. Max Koch sagt: "Auf die Gestaltung des düstren Räuber- und Gespensterstückes haben Schillers *Räuber* und die ihnen folgenden Räuberdichtungen natürlich eingewirkt. Das Verhältnis Karl Moors zu Amalia erscheint hier noch gesteigert, indem die ahnungslos liebende Bertha zugleich auch noch Jaromirs Schwester ist."[84] Aber das

---

[79] Fäulhammer, a. a. O. 234, II, Anm. 4. Die entgegengesetzte Angabe in Vogt und Koch, Deutsche Litteraturgeschichte p. 703 ist unrichtig.

[80] Grassel lebt noch jetzt in der Erinnerung der Wiener fort. Auch der "Bayrische Hiesel" hat eingewirkt. Bernays behandelte in einem Aufsatz in der Münchener Allgemeinen Zeitung die Beziehungen von C. Pichlers Novelle zur *Ahnfrau* und wies nach, dass die *Ahnfrau* zuerst erschienen ist. Minor hatte in seinem Aufsatz "Zu Grillparzers *Ahnfrau,*" Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1885, No. 71, worin er die *Ahnfrau* mit dem *schwarzen Fritz* vergleicht, die Frage der Priorität offen gelassen.—Gütige Mitteilungen Herrn Prof. Sauers.

[81] Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega p. 40 ff.

[82] Lichtenheld, Ahnfrau, Schulausgabe [2] p. 12.

[83] Gnad, Literarische Essays p. 269.

[84] Vogt und Koch p. 703.

Verhältnis Berthas zu Jaromir entspricht ebensosehr dem Mandrins zu Isaura, oder auch Rugantinos zu Luzinde; und die Geschwisterliebe, die von Scherer[85] allein auf die *Braut von Messina* zurückgeführt wird, stammt vielmehr aus Calderons *Andacht zum Kreuz*.[86] Scherers Bemerkung: "Räuber und Liebhaber ist der Bruder: Motiv aus der *Braut von Messina*" ist übrigens auch insofern ganz unzutreffend, als Don Cesar gar kein Räuber im Sinne Eusebios und Jaromirs ist.[87]

Mit diesen Ausführungen soll natürlich nicht gesagt sein, dass Schillers *Räuber* nicht im allgemeinen auf die Färbung des Stückes eingewirkt hätten.[88] Aber Motive, die sich unzweifelhaft, allein oder vorzugsweise auf Schillers *Räuber, Braut von Messina* und andere Dramen zurückführen liessen, finden sich in der *Ahnfrau* in viel geringerer Anzahl, als man angenommen hat. Auch sprachliche Entlehnungen aus Schiller sind selbst in den ältesten Fassungen verhältnismässig selten. Aus der zweiten Bearbeitung entfernte Grillparzer auf Schreyvogels Rat Reminiszenzen an Schiller und Shakespeare.[89]

Die Charaktere Graf Borotin, Jaromir und Bertha haben nur geringe Aehnlichkeit mit dem alten Moor, Karl und Amalia, auch wo sie in gleichartigen Situationen erscheinen. Dass Grillparzer bei seinem Jaromir u. a. auch an Karl Moor dachte, ist selbstverständlich. So stellte er noch in einem Gespräch mit Emil Kuh die beiden zusammen. Auf die Frage, warum das Gespenst in die *Ahnfrau* hineingebracht worden sei, erwiderte er: "Nein, das kann man aber deshalb nicht"—es auslassen—"weil ohne die Ahnfrau mein Jaromir ein blosser Räuber wäre, ohne jegliche Idealität, während er jetzt gewissermassen als ein Phantasiebild der gemeinen Wirklichkeit entrückt ist. Karl Moor ist auch nicht schlechtweg ein Räuber, er ist ein Räuber aus Humanität."[90]—Deswegen ist aber Jaromir noch lange nicht "eine blosse

[85] Scherer, Vorträge und Aufsätze p. 229.
[86] Farinelli, a. a. O. p. 44; und schon Cafasso, Das Bild in der dramatischen Sprache Grillparzers, Leoben 1884, p. 17.
[87] Dies sagt schon Lambel, Grillparzers *Ahnfrau* und Calderons *Andacht zum Kreuze*, Die Presse, Wien 16. Januar 1884.
[88] Sauer, Einleitung 1, 34; und E. Lange p. 21.
[89] Sauer, ib.—Ueber Schillers Einfluss auf Grammatik, Wortschatz und Stil der *Ahnfrau* vgl. Cafasso und Küchling.
[90] Emil Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs p. 24.

Nachzeichnung Karl Moors," wie Gottschall[91] behauptet, oder gar eine "Taschenausgabe", wie ein Zeitgenosse spottet.[92] Beider Geschick hat nur allgemeine Züge gleich: beide werden auf schändliche Weise um ihr Lebensglück betrogen, beide hören die Wahrheit zu spät, beide verfluchen den schurkischen Urheber ihres Unglücks und bäumen sich ohnmächtig gegen die Härte ihres Schicksals auf; beiden bleibt die Braut nach einigem Schwanken treu, auch nachdem sie erfahren hat, wer der Geliebte ist. Letzteres Motiv, das ja schon in der *Blanka* verwertet war, ist auch in der *Andacht,* sowie in einer der Hauptquellen gegeben.[93] Seine edle Gesinnung teilt Jaromir nicht nur mit Eusebio, Karl Moor und Rugantino, sondern überhaupt mit den Helden der Räuberdramen und Räuberromane.[94] Andere Eigenschaften hat er von Ambrosio, dem Hauptheldeu des zweiten Teils jenes Schauerromans geerbt.[95] Auch an Enio im *Fegefeuer des heiligen Patrizius* erinnert er.[96] Jaromir ist mit einem Wort gar kein individuell ausgeprägter Charakter, sondern ein ganz verschwommenes "Phantasiebild".

Im ersten Akte befindet sich Graf Borotin insofern in ähnlicher Lage wie der alte Moor, Räuber II, 2, als er auch den Verlust des geliebten Sohnes beklagt, dessen Gegenwart ihm das Sterben erleichtert hätte. D. A. Moor: "Wie süss ist's, eingewiegt zu werden in den Schlaf des Todes von dem Gebet eines Sohnes—das ist Wiegengesang."

Graf:

Glücklich, glücklich nenn' ich den,
Dem des Daseins letzte Stunde
Schlägt in seiner Kinder Mitte.
Solches Scheiden heisst nicht Sterben...

Die weiteren Worte Borotins führen dann einen Gedanken aus, der an *Don Karlos*[97] erinnert:

---

[91] Gottschall, Porträts und Studien V, 24.
[92] Beilage Münchener Allg. Zeitung, No. 71, 1885.
[93] Euphorion VII, 743 und 746.
[94] Lichtenheld, a. a. O. p. 12. Der Stammbaum des edlen Räubers geht bis auf Robin Hood zurück; vgl. Münchener Allg. Zeitung a. a. O.
[95] Euphorion VII, 747.
[96] Farinelli p. 46.
[97] Cafasso p. 15; 17. Cafasso kommt zu dem Resultat, dass *Don Karlos* auf die Sprache der *Ahnfrau* mehr eingewirkt habe als die *Raeuber,* ebenso Küchling.

GRAF:
O, es ist so süss, so labend,
Das, was uns die Väter gaben,
Seinen Kindern hinzugeben
Und sich selbst zu überleben! (4, 17).

KARLOS:
Wie schön,
Zu pflanzen, was ein lieber Sohn einst erntet, etc. (D. K. 1114 ff.).

Dass das Gespräch zwischen Bertha und dem Grafen durch das Harfenspiel der ersteren beendigt wird, ist ebenso sehr eine Erinnerung an jene Szene der *Räuber,* wie an den Schauerroman.

Mit grösserer Sicherheit sind die Aeusserungen der wilden Freude Jaromirs, als er sich von der fortdauernden Liebe Berthas überzeugt hat, mit denen Karl Moors zu vergleichen:

JAROMIR:
Wenn dein Arm mich, Teure, hält,
Trotz' ich einer ganzen Welt.
Meine Schuld ist ausgestrichen...
Wieder bin ich aufgenommen
In der Menschheit heil'gem Rund, etc. (4, 79).

MOOR: "Rein bin ich, wie der Aether des Himmels, sie liebt mich ...Der Friede meiner Seele ist widergekommen...die Hölle ist nicht mehr." (Räuber V, 2).[98] Vgl. zum Ausdruck auch: "Sei die meine, Und gegen eine Welt beschütz' ich dich. (Jungfrau 3337 f.).

Die Sophistereien, mit denen Jaromir den Vatermord zu rechtfertigen sucht, erinnern z. T. an Franz Moor, z. T. an Mathilde, den weiblichen Dämon, und die "blutende Gestalt" in dem Schauerroman.[99] An Franz Moor erinnern besonders die Verse:

JAROMIR:
Ja, ich hör' mit blut'gem Beben,
Wie der ew'ge Richter spricht:
Allen Sündern wird vergeben,
Nur dem Vatermörder nicht! (4, 112).

FRANZ MOOR: "Da hört' ich eine Stimme schallen... Gnade, Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrundes! du allein bist verworfen!" (Räuber V, 1).

---

[98] Lichtenheld p. 123, Anm. 15.
[99] Euphorion VII, 752 f. und Gnad a. a. O. p. 269.

Wie Franz Moor am Anfang der eben zitierten Szene aus seinen Gemächern gestürzt kommt, da er in seiner Gewissensangst "Geister und Teufel" zu sehen glaubt, so wird Jaromir am Anfang des zweiten Aktes von wirklichen oder vermeintlichen Gespenstern aus dem Schlaf geschreckt:

JAROMIR:
Ist die Hölle losgelassen
Und knüpft sich an meine Fersen?...(4, 39).
Wie von Furien gepeitscht
Lang' ich an hier in der Halle. (4, 44).

FRANZ MOOR: "Verraten! Verraten! Geister ausgespieen aus Gräbern—Losgerüttelt das Totenreich aus dem ewigen Schlaf," etc. (Vgl. Blanka IV, 8 und V, 5). Uebrigens ist die Ursache der Angst, die ganze Situation in beiden Dramen so verschieden, dass die *Anregung* zu diesem Motiv hier gewiss nicht von Schiller ausgegangen ist, wenn Grillparzer zu dessen Ausmalung auch z. T. die Sprache Schillers benützte. Das Motiv selbst stammt direkt aus dem Schauerroman, wie Wyplel nachgewiesen hat.[100]

Am Anfang des vierten Aktes beobachtet Günther, am Fenster stehend, die Verfolgung der Räuber; so beobachtet der Soldat, Jungfrau von Orleans V, 11, den Fortgang der Schlacht. Wie Johanna vernimmt Bertha in höchster Angst um die Ihrigen die Berichte und betet für sie um Rettung. "Als Ereignisse entsprechen einander die Verwundung des Grafen und die Gefangennahme des Königs."[1]

Beziehungen allgemeiner Art zwischen *Ahnfrau* einerseits, Sophocles' *Oidipus Tyrannos* und Schillers *Braut von Messina* andererseits, hat Kohm in seinem ausgezeichneten Aufsatz "Zur Charakteristik der *Ahnfrau*"[2] angedeutet. Kohm hat jedoch die Untersuchungen Wyplels noch nicht verwertet und die Frage unberührt gelassen, was das Verhältnis all der verschiedenen Quellen z. B. zu den "Erkennungsszenen" ist. Klarheit kann hierin nur durch eine umfassende Quellenforschung auf Grund des gesamten Materials geschaffen werden.

---

[100] Euphorion VII, 734 ff., wonach Jahrbuch XI, 29 zu ergänzen ist.
[1] Lichtenheld p. 134.
[2] Jahrbuch XI, 23 ff.

Im Folgenden führe ich eine Reihe von einzelnen Entlehnungen aus Schiller an, ohne auf Vollständigkeit abzuzielen, da ja die "Sprache" der *Ahnfrau* als solche bereits ausführliche Bearbeitungen gefunden hat.

Und der Himmel sternelos,
Starrt aus leeren Augenhöhlen,
In das ungeheure Grab
Schwarz herab. (4, 16).

Vgl.:

In den öden Fensterhöhlen
Wohnt das Grauen
Und des Himmels Wolken schauen
Hoch hinein. (Glocke).

Ebenso gehen auf die *Glocke* zurück die Verse:

Jene rauchenden Ruinen,
Von der Flamme Glut beschienen,
Greise zagend,
Weiber klagend,
Kinder weinend
An erschlagner Mütter Brüsten
Durch die leergebrannten Wüsten. (4, 56).

Vgl.:

Kinder jammern,
Tiere wimmern
Unter Trümmern, etc.[3]

In jener Beschreibung des Geisterspuks, II, 1, heisst es: "Und nach mir streckt's hundert Hände, Kriecht an mich mit hundert Füssen." (4, 44). Vgl. Taucher: "Da kroch's heran, Regte hundert Gelenke zugleich."—"Ist das Leben doch so schön, Aller Güter erstes, höchstes." (4, 58); vgl.: "O Gott, das Leben ist doch schön!" (D. K. 4396); "Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut!" (M. St. 2578), und im Gegensatz dazu: "Das Leben ist der Güter höchstes nicht." (Braut 2841).—"Willst du mit den Kinderhänden In des Schicksals Speichen greifen?" (4, 94); vgl.: "Sie wollen sich dem Rade Des Weltverhängnisses entgegenwerfen?... Mit Menschenarm in seine Speichen fallen?" (D. K. 3166 ff.; dazu 10, 108 und 11, 131).[4]—"Stürzet ein, ihr festen

[3] Küchling p. 112.
[4] Cafasso p. 20.

Säulen, Die der Erde Ball getragen; Denn den Vater hat sein Sohn erschlagen!" (4, 99); vgl.: "Die Gesetze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwei... der Sohn hat seinen Vater erschlagen." (Räuber IV, 5).

Sappho.

Nach seiner eigenen Angabe wollte Grillparzer in der *Sappho* das "malheur d'être poète" darstellen (18, 174). So wird denn allgemein Goethes *Tasso* zum Vergleich herbeigezogen. Waniek und Schwering sind den Beziehungen zwischen den beiden Dramen im einzelnen nachgegangen, nachdem Volkelt das seiner Ansicht nach gemeinsame Problem formuliert hatte.[5] Lichtenheld zieht ausserdem noch eine Parallele zwischen *Sappho* einerseits, *Hero* und Schillers *Jungfrau von Orleans* andererseits:[6] "Alle drei haben denselben Conflikt zum Gegenstande, den Conflikt einer Bestimmung, an die Liebesentsagung gebunden ist, mit dem rebellischen Herzen, das sich über die Forderungen jener Bestimmung hinwegsetzt und dadurch in einen Kampf gestürzt wird, der nun je nachdem einen andern Verlauf nimmt und zu einem andern Abschluss führt." "Nicht freie Wahl ist es, die die Heldin in jene naturwidrige Laufbahn drängt, sondern äussere Nöthigung." "Drittens endlich sind es göttliche Mächte, die die Entsagung fordern... Daraus aber, dass sie nicht die Macht haben das Herz in gefühlloses Erz zu verwandeln, entspringt das Leiden. Ja, auch wenn sie sie hätten, wie könnten sie sie anwenden, ohne mit dem Kampfe auch zugleich den Ruhm des Sieges auszuschliessen?"

Die Verwandtschaft zwischen Hero und Johanna leuchtet ohne weiteres ein; denn bei beiden ist die Ausübung der ihnen auferlegten Pflichten ausdrücklich von dem Verzicht auf Liebesglück abhängig gemacht. In *Sappho* liegt die Sache jedoch wesentlich anders, wie Lichtenheld selbst teilweise erkannt hat.[7] An und

[5] Waniek a. a. O.; Schwering, F. Grillparzers hellenische Trauerspiele p. 19 ff.; Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen p. 45.
[6] Lichtenheld, Grillparzerstudien p. 20 ff.
[7] Ib. p. 30.

für sich bedeutet für Sappho ihre Liebe zu Phaon keinen Bruch mit ihrer Bestimmung als Dichterin. Spricht sie von früheren Enttäuschungen in der Liebe, so weist kein Wort darauf hin, dass sie sich etwa wegen Verletzung eines auch nur im Stillen abgelegten Gelübdes Vorwürfe zu machen hätte. Von einem äusseren Zwang vollends, der ihr Entsagung und Künstlerberuf aufgedrängt hätte ist nirgends die Rede. Sie fühlt sich stolz und in gewissem Sinne sogar glücklich in ihrer Kunst; sie ist sich bewusst, dass sie Phaon ebensoviel bieten kann, wie er ihr. Sie hat allerdings das Bedürfnis nach einer Ergänzung ihres Daseins und hätte dieses Bedürfnis auch ihrem ganzen Charakter nach—man denke an ihr zärtliches Verhältnis zu Melitta *vor* der Handlung des Dramas—befriedigen können, wenn sie einen ihrer würdigen Mann gefunden hätte. Erst das Gebahren Phaons bringt sie auf den Gedanken, dass sie sich nie auf die Stufe der Durchschnittsmenschen hätte herablassen sollen. Es ist Sapphos, oder vielmehr des aus ihrem Munde sprechenden Dichters rein subjektive, allein durch Phaons Untreue hervorgerufene Ansicht, dass die Götter ihr das Trinken vom Lebensbecher untersagt hätten. In der That sind es lauter Sophistereien, mit denen sie sich ein Schuldgefühl und die Notwendigkeit durch den Tod die Schuld zu sühnen einredet.[8] Dass die Götter Entsagung gefordert hätten, dass ihr Dichterberuf mit dem Glück des Herzens unvereinbar gewesen wäre ist von Grillparzer nirgends zur Anschauung gebracht worden; und konnte nicht glaubhaft gemacht werden, solange Sappho nur den unbedeutenden Phaon neben sich hatte. Es wäre, wenigstens vom rein poetischen Standpunkte aus, nichts gegen den Plan des Dichters einzuwenden, nicht sowohl den Conflikt zwischen Kunst und Leben, als die zwischen beiden liegende Scheidewand darzustellen (18, 176), wenn er diese natürliche Scheidewand wirklich dargestellt hätte. Aber Sappho ist nicht als Künstlerin, sondern als Mensch von Phaon getrennt. Für die Dichterin konnte sich Phaon begeistern, die Tiefe ihres Seelenlebens zu ergründen war er unfähig.

So schmerzlich Grillparzer selbst in sich den Zwiespalt zwi-

[8] Ehrhard, Franz Grillparzer p. 258 f.

schen Kunst und Leben empfand, so wenig ist es ihm gelungen die Tragik dieses Zwiespaltes in seiner *Sappho* dramatisch zu gestalten. Es fehlt die unerbittliche Notwendigkeit im Sinne der Hebbelschen Tragödie. Es fehlt schon von vornherein die Grundbedingung zur Tragik. Denn der Zuschauer hat von Anfang an alle Ursache an der Echtheit der Liebe Sapphos zu zweifeln; trotz Grillparzers Absicht die Dichterin "einer wahren Leidenschaft, und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden zu lassen" (19, 75). Börne sagt mit Recht: "Sie denkt über ihre Liebe, und die wahre Liebe denkt nicht. Sie lauscht dem Urteile der Welt, um es zu verschmähen; aber die wahre Liebe vergisst die Welt, und hört nicht, was sie spricht."[9]

Was Calderon für Inhalt, Sprache und Stil der *Ahnfrau,* das war Goethe für *Sappho.* Man sollte aus dem Eingeständnis des Dichters, er habe "so ziemlich mit Goethes Kalbe gepflügt" (19, 137), die Consequenzen ziehen und aufhören ein Werk zu überschätzen, das bis auf Einzelheiten sich an Vorbilder anlehnt. Neben Goethes *Iphigenie* und *Tasso,* auch *Elpenor,*[10] kommt vor allem Schillers Einfluss in Betracht. Die Einwirkung von Madame de Staëls *Corinne* schlage ich dagegen gering an. Ganz ausgeschlossen ist eine Abhängigkeit von Franz von Kleists *Sappho.*[11] Grillparzers Eigentum ist wie in der *Ahnfrau* der subjektive Stimmungsgehalt und die sichere Beherrschung der Technik. Der Stil scheint mir jedoch weniger einheitlich zu sein als in der *Ahnfrau.* Die poesievolle Anschaulichkeit echt Goethescher Sprachkunst wird oft jäh unterbrochen durch schwülstige Rhetorik, die bedenklich an die *Blanka* erinnert, und worin sich Schillers Einfluss von der schädlichen Seite zeigt; vgl. besonders III, 2.

Die Stimmung Phaons, II, 1, erinnert an die Johannas, Jungfrau IV, 9. Beide flüchten sich aus dem Lärm des Festes in die Stille hinaus, um sich zu sammeln. Beide denken mit schmerzlicher Sehnsucht an die fernen Eltern, die sie solange ohne Nach-

[9] Börne, Gesammelte Schriften, Milwaukee 1858; II, 148.
[10] Waniek p. 24.
[11] Anzeiger für Deutsches Altertum 19, 308 ff.

richt gelassen haben. Im einzelnen vergleiche man folgende Stellen:

PHAON:

Wie hat sich alles denn in mir verändert,
Seit ich der Eltern stilles Haus verliess...
Ein Schleier deckt mir die Vergangenheit...
Ich frage mich: Warst du's denn wirklich selber,
Der in Olympia stand an ihrer Seite?...
O meine Eltern!
Muss ich erst jetzt, jetzt eurer mich erinnern!
Konnt' ich so lang euch ohne Botschaft lassen? (4, 156 f.).

JOHANNA:

Ihr zürnt der Schwester nicht,
Die lieblos ohne Abschied euch verliess!... (Jungfrau 2873 f.).
—Wo war ich? Sagt mir, war das alles nur
Ein langer Traum, und ich bin aufgewacht? etc. (Jungfrau 2905 ff.).

Deutlicher klingt die Sprache der *Jungfrau* durch die Rede Phaons, III, 6:

PHAON:

Eh ich sie sah, warf sie der Lieder Schlingen
Von ferne leis verwirrend um mich her..
Und mocht' ich ringen, enger stets und enger
Umschlangen mich die leisen Zauberkreise...
—Eh sie noch ihre Schlingen um dich wirft! (4, 187 f.).

MONTGOMERY:

...wirft von fern
Der Blicke Schlingen nimmer fehlend nach mir aus.
Um meine Füsse, fest und fester, wirret sich
Das Zauberknäul... (Jungfrau 1570 ff.).

JOHANNA:

Diese Stimmen, diese Töne,
Wie umstricken sie mein Herz! (Jungfrau 2559 f.).

Vgl. dazu auch 11, 125.—"Zu schützen dich, wär's gegen eine Welt!" (4, 200); vgl.: "Gegen eine Welt beschütz' ich dich." (Jungfrau 3338; dazu 4, 79).

Mit A. v. d. Weilen[12] darf man wohl III, 2 und 3 mit Kabale und Liebe IV, 7 zusammenstellen. "Melitta ist sechzehnjährig wie Luise; Sappho verlangt sie zu sehen, findet sie schön wie die Lady." Zeigt sich Luise bei aller Einfachheit viel klüger und

[12] Z. f. ö. G. 44, 920.

gewandter als Lady Milford erwartete, so glaubt Sappho hinter Melittas stiller Bescheidenheit schlaue Berechnung zu sehen. Scheint Luise erst durch die Wärme, mit der sie ihre Sache führt, ihre Liebe zu verraten, so Melitta durch ihr Erröten bei Nennung von Phaons Namen. Sowohl Sappho als Lady Milford wissen den Sachverhalt von Anfang an und haben die Unterredung nur herbeigeführt, um der begünstigten Nebenbuhlerin ihre Ueberlegenheit zu zeigen. Melitta und Luise bleiben moralisch Sieger, letztere, indem sie freiwillig ihren Ansprüchen entsagt, erstere, indem sie mit sicherem Takt die Grenze zwischen schuldigem Gehorsam und Wahrung ihrer persönlichen Rechte einzuhalten weiss.—Phaon steht wie Ferdinand zwischen zwei Frauen: Die Geliebte ist ein naives, eben aufblühendes Wesen; die Liebe des durch frühere Erfahrungen gereiften Weibes wird verschmäht. Eine Erinnerung an Schiller ist wohl auch der *eine* Zug, dass Sappho wie die Lady ihrer Nebenbuhlerin Freundschaft anbietet, um sie zur Aufgabe ihrer Ansprüche zu bestimmen. Nur wird dieser Zweck von Sappho nicht so direkt ausgesprochen: "Lass unsre Herzen aneinanderschlagen, Das Auge sich in's Schwesteraug' versenken." (4, 183); vgl.: "Ich will dich auf den Händen tragen, deine Freundin, deine Schwester will ich sein—."

Auch an die eifersüchtige Elisabeth erinnert Sappho:

SAPPHO:
Ich will sie sehn, die wundervolle Schönheit,
Die solchen Siegs sich über Sappho freut.
Was soll ich glauben? Lügt denn mein Gedächtnis, etc. (4, 178).

ELISABETH:
Und ist's denn wirklich wahr, dass sie so schön ist?
So oft musst' ich die Larve rühmen hören....
Nur meinen eignen Augen würd' ich traun. (M. St. 1995 ff.).

SAPPHO:
Wie? oder meinem Aug' entging wohl jener Reiz,
Der ihn so mächtig zieht in ihre Nähe?—(4, 178).

ELISABETH:
Das also sind die Reizungen, Lord Lester,
Die ungestraft kein Mann erblickt, etc. (M. St. 2413 f.).

FERNER:

Auf Sapphos Monolog, III, 1, hat neben Tasso, II, 1, auch Schillers *Würde der Frauen,* das Gedicht, welches Grillparzer in der *Irene* so sklavisch nachgeahmt hatte, eingewirkt. Wohl spricht auch die Prinzessin von der Wandelbarkeit und dem gewaltsamen, nach aussen gerichteten Streben der Männer. Aber sie verurteilt dieses Streben nicht; denn: "Ihr wagt es für die Ewigkeit zu handeln." Sappho verurteilt es: "Nach aussen geht sein rastlos, wildes Streben." Das Egoistische, Wilde, Rastlose im Streben des Mannes bildet aber in Schillers Gedicht, wie in dem Monolog Sapphos gerade den Hauptgegensatz zu der Frau: "Gierig greift er in die Ferne, Nimmer wird sein Herz gestillt."

Besonders auffallend sind noch folgende Einzelheiten: "Ich sollte *sie* sehn, sie, der Frauen Krone!" (4, 147); vgl.: "Da seh' ich dich, die Krone aller Frauen." (Tell 1710). "Des Gesanges Kämpfe" (4, 147); vgl.: "Zum Kampf der Wagen und Gesänge" (Kraniche). "Schamentgeistert" (4, 147); vgl.: "Zur Statue entgeistert" (Laura am Clavier). "Entmenscht" (4, 214); vgl.: "Das entmenschte Paar" (Eisenhammer). "Der Künste Taumelkelch" (4, 148); vgl.: "Lethes Taumeltrank" (Semele I, 1), und: "Vom Taumelkelch berauschet" (Der Venuswagen, Goedeke I, 187)?—vgl. Goethe, W. Meister, 1, 17).— Und Leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!" (4, 148); vgl.: "Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut." (M. St. 2578; dazu 4, 58)—"Nicht Sappho, die Gebietrin, steht vor dir, Die Freundin Sappho spricht mit dir, Melitta!" (4, 151); vgl.: "Denn jetzt steh' ich als Roderich nicht hier... Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit Umarm' ich Sie." (D. K. 155 ff., dazu 10, 58). Eine noch deutlichere Erinnerung an *Don Karlos ist*: "Du sprichst von Dingen, die vergangen sind." (4, 224); vgl.: "Du sprichst von Zeiten, die vergangen sind."[13]—"Dem Kräftigen gehört die Welt." (4, 152); vgl.: "Dem Erstbesitzenden gehört die Welt." (Braut 1715; dazu 10, 163).

Wenn Sappho über das durch Ehrgeiz herbeigeführte Unglück

[13] Z. f. ö. G. 44, 920.

klagt, gebraucht sie Bilder, die sich offenbar an Schillers *Wallenstein,* nicht an Goethes *Natürliche Tochter*[14] anlehnen:

SAPPHO:
Weh dem, den aus der Seinen stillen Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!...
Da grünt kein Baum,
Da sprosset keine Saat und keine Blume, etc. (4, 153).

ERSTER KUERASSIER:
Es grünt uns kein Halm, es wächst keine Saat,
Ohne Heimat muss der Soldat
Auf dem Erdboden flüchtig schwärmen, etc. (Wall. Lager 920 ff.).

—"Es binden Sklavenfesseln nur die Hände, Der Sinn, er macht den Freien und den Knecht!" (4, 162); vgl.: "Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, Und würd' er in Ketten geboren.„ (Worte des Glaubens).—

Dass die folgenden Verse als eine unbewusste Erinnerung an Schillers *Taucher* aufzufassen sind, wird dadurch nahe gelegt, dass gerade aus dieser Ballade im *Spartakus* und noch in der *Ahnfrau* z. T. wörtliche Entlehnungen zu beobachten waren:

PHAON:
Ich atme wieder unbeklemmt und frei;
Und gleich dem Armen, den ein jäher Sturz
Ins dunkle Reich der See hinabgeschleudert,
Wo Grausen herrscht und ängstlich dumpfes Bangen,
Wenn ihn empor nun hebt der Wellen Arm
Und jetzt das heitre goldne Sonnenlicht,
Der Kuss der Luft, des Klanges freud'ge Stimme
Mit einemmal um seine Sinne spielen...(4, 175).

TAUCHER:
Und atmete lang und atmete tief
Und begrüsste das himmlische Licht..
...Es freue sich
Wer da atmet im rosigten Licht!
Da unten aber ist's fürchterlich....
Gleich fasst mich der Strudel mit rasendem Toben,
Doch es war mir zum Heil, er riss mich nach oben.

[14] Waniek p. 22.

Der Anfang des vierten Aktes drückt eine ähnliche Stimmung aus, wie sie den verzweifelten Leicester beherrscht:

SAPPHO:

Bin ich denn noch? und ist denn Etwas noch?
Dies weite All, es stürzte nicht zusammen
In jenem fürchterlichen Augenblick? (4, 189).

LEICESTER:

Ich lebe noch! Ich trag' es, noch zu leben!
Stürzt dieses Dach nicht sein Gewicht auf mich!
Thut sich kein Schlund auf, das elendeste
Der Wesen zu verschlingen! Was hab' ich
Verloren!—(M. St. 3839 ff.).[15]

Zusammenfassung.

Die vorliegende Untersuchung bestätigt zunächst die bekannte Thatsache der Einwirkung von Schillers *Don Karlos* auf *Blanka von Kastilien.* Wie am Anfang der Erörterung bereits gesagt wurde, entsprechen sich die Umrisse der äusseren Handlung beider Dramen in den Hauptzügen. Stofflich sind die ersten drei Akte am meisten von *Don Karlos* abhängig; während der junge Dichter im Aufbau der einzelnen Szenen zu dramatischer Steigerung schon im ersten, besonders aber im zweiten Akte viel eigentümliches Geschick bewies. Im vierten und fünften Akte bewegt sich die Handlung, allerdings nicht zum Vorteil des Stückes, selbständiger und verliert sich, hierin wiederum *Don Karlos* ähnlich, in ein Wirrnis von Intriguen.

---

[15] Meine Ansicht von dem Mangel eines echt tragischen, und vor allem eines echt dramatischen Konfliktes in der Sappho, hoffe ich bald in einer besonderen Untersuchung ausführlich begründen zu können. Was Volkelt a. a. O. als Vorzug der *Sappho* gegenüber *Tasso* bezeichnet, halte ich gerade für einen wesentlichen Fehler. Ich fürchte, Volkelt hat an jener Stelle zwischen dramatisch und theatralisch nicht scharf genug unterschieden. Weil Goethe seinem Tasso wieder und wieder Gelegenheit giebt, sich mit den realen Lebensmächten abzufinden, weil jeder neue Versuch fehlschlägt, obwohl Tasso von seiner Umgebung verstanden wird, so werden wir schliesslich von der Notwendigkeit von Tassos Geschick überzeugt.—Die *eine* Enttäuschung, die wir Sappho erleben sehen, genügt nicht, uns zu überzeugen, dass Sappho zum Lebensglück überhaupt nicht geschaffen sei. Tasso und die Prinzessin gehören wirklich zusammen; Sappho und Phaon haben im Grunde nichts mit einander gemein. Die *Sappho* ist wie Hebbels *Genoveva* eigentlich ein Monodrama. Gegeen den *poetischen* Gehalt des Werkes ist damit natürlich nichts gesagt; vgl. Harnack, Essais und Studien p. 4.

Es wurde ferner nachgewiesen, dass Grillparzer ausser bei *Don Karlos* auch bei den anderen Dramen Schillers starke Anleihen gemacht hat. In erster Linie ist *Maria Stuart* zu nennen, die in folgenden Szenen nachgeahmt ist: I, 6. 7; II, 8; III, 5; IV, 1. 5. 6; V, 3. 9. Dann *Wallenstein* in: I, 7; II, 1. 3. 4. 8; IV, 3. 7. 8; V, 4. *Die Räuber*: IV, 4; V, 5. 9. *Kabale und Liebe*: III, 1; V, 2. 11.—Die Einwirkung der *Braut von Messina* zeigt sich weniger in Motiven als in Sprache und Stil der zwei letzten Akte, sowie mit *Wallenstein* in dem Glauben an die Macht eines tückischen Schicksals. Ueber das ganze Drama zerstreut finden sich fast unzählige Entlehnungen aus den Gedichten und aus sämtlichen Dramen Schillers, *Semele* und die Fragmente des Nachlasses ausgenommen.

Was von Schiller zu lernen war, hat Grillparzer in diesem ersten ganz ausgeführten Drama zu lernen versucht: Den Schwung der Sprache, die Unterbrechung der dramatischen Handlung durch lyrische Ergüsse, breite Ausführung von Episoden und zahlreiche Sentenzen. Lag in der Nachahmung dieser Seite der Dramatik Schillers die Gefahr der Uebertreibung und Verflachung zu leerem Wortschwall, so konnte es dem späteren Schaffen Grillparzers nur zum Segen gereichen, wenn ihm das Vorbild Schillers die Anregung und den Mut gab, einen grossen historischen Stoff in Angriff zu nehmen und nicht als Spezialfall, sondern nach allgemein menschlichen Gesichtspunkten zu behandeln. Dass Grillparzer jener Gefahr entging, hat er ebensosehr seiner angeborenen Neigung zum Charakteristischen und Individuellen zu verdanken, wie dem Vorbilde Lessings, Goethes und Shakespeares, die ihn frühzeitig neben Schiller beeinflussten.

Während so in der Sprache schon in den gleichzeitig mit den letzten Teilen der *Blanka* entstandenen *Fragmenten* eine allmähliche Ueberwindung der rhetorischen Manier Schillers zu bemerken ist, wirkt der Eindruck seiner mächtigen, grosszügigen Komposition, seiner erhebenden Ideen von Freiheit und Menschenwürde, und der diese Ideen verkörpernden Gestalten auch in den Jahren nach, wo Grillparzer von Schiller unabhängig zu sein meinte. Dies glaube ich durch meine Ausführungen über *Al-*

fred der Grosse und *Spartakus* bewiesen zu haben. Der echt Schillersche Drang nach Freiheit beseelt Fedriko und Robert, wie Spartakus, Alfred und Devon, wohl auch die Partei Francescos in den *Pazzi*. Stellen *Spartakus* und *Alfred* den Anteil Oesterreichs an der Dichtung der Befreiungskriege[16] dar, so hat Grillparzer für diese seine Freiheitsdichtungen bei Schiller die künstlerischen Ausdrucksmittel gefunden.

Die Annahme, dass die *Ahnfrau* vorzugsweise von Schillers *Räubern* beeinflusst sei, habe ich auf Grund von Wyplels Forschungen und im Anschluss an Farinelli auf das richtige Mass zu beschränken gesucht.

Auf die *Sappho* wirken fremde Einflüsse, in erster Linie Goethe, dann Schiller, noch so stark ein, dass ich sie im Gegensatz zu der herrschenden Ansicht nicht den Werken der Reife beizähle, sondern dicht neben die *Ahnfrau* stelle.

---

[16] Sauer, Einleitung 1, 31.

BIBLIOGRAPHIE.

Grillparzers sämtliche Werke. Fünfte Ausgabe in zwanzig Bänden. Herausgegeben und mit Einleitungen versehen von August Sauer. Stuttgart. Cotta.

Schillers sämtliche Schriften. Historisch--kritische Ausgabe von Karl Goedeke. Stuttgart 1867 ff.

Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Wien 1891 ff.

Laube, Franz Grillparzers Lebensgeschichte. Stuttgart 1884.

Fäulhammer, Franz Grillparzer. Graz 1884.

Frankl, Zur Biographie Franz Grillparzers. Wien 1884.

Mahrenholtz, Franz Grillparzer. Leipzig 1890.

Lange, Franz Grillparzer, Gütersloh 1894.

Müller-Guttenbrunn, Im Jahrhundert Grillparzers. Leipzig 1895.

Ehrhard, Franz Grillparzer. Paris 1900.

Littrow, Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer. Wien 1873.

Foglar, Grillparzers Ansichten über Litteratur, Bühne und Leben. Berlin 1891.

Wartenegg, Erinnerungen an Franz Grillparzer. Wien 1901.

Wurzbach, Festschrift zum achtzigsten Geburtstage Franz Grillparzers. Wien 1871.

Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs. Pest 1872.

Goedeke, Grundriss[1], III, §323.

Gottschall, Porträts und Studien V. Leipzig 1876.

Scherer, Vorträge und Aufsätze. Wien 1874.

Paoli, Grillparzer und seine Werke. Stuttgart 1875.

Koch, Franz Grillparzer. Frankfurt a. M. 1891.

Gnad, Literarische Essays. Wien 1891.

Minor, Rede auf Franz Grillparzer. Wien 1891.

Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels[5], III. Oldenburg 1900.

Schönbach, Gesammelte Aufsätze. Graz 1900.

Lichtenheld, Grillparzerstudien. Wien 1891.

Klaar, Geschichte des modernen Dramas. Leipzig 1883.

Klaar, Grillparzer als Dramatiker. Wien 1891.

Berger, Dramaturgische Vorträge. Wien 1891.

Reich, Grillparzers Dramen. Dresden 1894.

Volkelt, Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888.

Schwering. Franz Grillparzers hellenische Trauerspiele. Paderborn 1891.

Niederhofer, Der Einfluss der Griechen auf Grillparzer. Wien 1892.
Waniek, Grillparzer unter Goethes Einfluss. Bielitz 1893.
Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega. Berlin 1894.
Cafasso, Das Bild in der Sprache Grillparzers. Leoben 1884.
Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer. Dissertation. Leipzig 1900.
Hafner, Die Nachahmung Schillers im Erstlingsdrama Grillparzers. Meran 1900.
Necker, Grillparzer und seine Jugenddramen. Grenzboten 48, 12. 13.
Schlenther, Grillparzers Dramen I. Vossische Zeitung 1891, Sonntagsbeilage 2. 3.
Lichtenheld, Die Ahnfrau; Schulausgabe. Stuttgart 1897.
Lichtenheld, Sappho; Schulausgabe. Stuttgart 1895.[17]

[17] Zeitschriften und Spezialarbeiten, die im Text oder in den Anmerkungen mit dem genauen Titel zitiert wurden, sind in diesem Verzeichnis nicht mehr angeführt worden.

Philology and Literature Series.

VOLUME 1.

No. 1. The Development of American Literature from 1815 to 1833, by William B. Cairns, Ph. D. Pp. 87. Price 35 cents.

No. 2. The Treatment of Nature in the Poetry of the Roman Republic, by Katharine Allen, M. A. Pp. 131. Price 50 cents.

No. 3. The Great Mother of the Gods, by Grant Showerman, Ph. D. Pp. 110. Price 45 cents.

No. 4. *Wortlaute im Altsaechsischen*, by Dr. Edwin Carl Roedder. Pp. 81. Price 35 cents.

VOLUME 2.

No. 1. The Time Elements of the Orestean Trilogy, by Jonathan Bayley Browder. Pp. 76. Price 35 cents.

No. 2. Schillers Einfluss auf Grillparzer, Eine litterarhistorische Studie, von O. E. Lessing, Ph. D. Pp. 127. Price, 50 cents.

THE BULLETIN OF THE UNIVERSITY OF WISCONSIN is printed bi-monthly at Madison, Wisconsin. The economics, philological, science, and engineering series contain original papers by persons connected with the University.

Persons who reside in the state of Wisconsin can receive copies of the BULLETIN free by applying to the Secretary of the Board of Regents of the University and paying the cost of transportation. Of the economics series, Volume 1, No. 1, and of the engineering series, Volume 1, Nos. 1 to 5, and Volume 2, No. 4, can no longer be furnished. The postage required for such of the earlier numbers as can now be furnished is as follows: Econ. Ser., Vol. 1, No. 2, 8c; No. 3, 14c; Vol. 2: No. 1, 4c; Phil. Ser., No. 1, 4c; Sci. Ser., No. 1, 2c; No. 2, 2c; No. 3, 3c; No. 4, 3c; No. 5, 11c; Vol. 2, No. 1, 2c; Eng. Ser., Vol. 1: No. 6, 2c; No. 7, 3c; No. 8, 2c; No. 9, 4c; No. 10, 3c; Vol. 2, No. 1, 4c; No. 2, 2c.

Bulletins issued since May 1st, 1898, are entered as second class mail matter and no charge is required by the University to cover cost of postage.

The BULLETIN will be sent post free to any address from the office of the Secretary of the Board of Regents of the University on receipt of the price (see preceding page for philology and literature series).

Title pages, tables of contents, and indexes of the first volumes of all series, and the second volumes of the Science series, and the Economics and Political Science series, have been published and will be mailed by the University Librarian to any address on receipt of a two cent postage stamp.

Communications having reference to an exchange of publications should be addressed to Mr. Walter M. Smith, University Librarian.